DIE

# KUNST UNSERER ZEIT.

# DIE

# KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

VIII

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL



*

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

# Inhalts-Angabe.

## 1897. I. HALBBAND.

### Literarischer Theil



### Vollbilder

# Textbilder

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Landschafts-Studie

# Friedrich August von Kaulbach

von

LUDWIG PIETSCH

In der Geschichte der bildenden Künste, wie in der der Musik ist der Fall nicht allzu selten, dass verschiedene Sprösslinge desselben Stammes in zwei, ja in drei aufeinanderfolgenden Generationen mächtig zum Ruhme des Familiennamens, den sie alle führen, durch ihr Schaffen beitrugen. Solche Beispiele bieten die Künstlerfamilie der Vernets, in Deutschland die der Begas, der Meyerheim, der Cauer und der Kaulbach; auf musikalischem Gebiet die des grossen Cantors der Leipziger Thomaskirche, Johann Sebastian Bach, und in neuester Zeit die der Wiener Walzer- und Operettenkomponisten Strauss. Die Kaulbach's aber sind unter diesen insofern besonders reich, wenn auch nicht völlig so reich wie die Cauers, gesegnet, als zwei als Maler berühmte Träger dieses Namens, von denen einer der Vetter des Andern ist, das Erbe des Talents auf ihre beiden Söhne übertragen haben: Wilhelm v. Kaulbach auf seinen Sohn Hermann, Friedrich K., der hannover'sche Hofmaler, auf seinen Sohn

Friedrich August. Aber die Entwickelung, welche dies Talent in einem der beiden Söhne genommen hat, ist grundverschieden von der der väterlichen Begabung. Während mehrerer Jahrzehnte nahm Wilhelm v. Kaulbach im Kunstleben Münchens, ja ganz Deutschlands und in der Meinung alles Volkes eine so überragende und imponirende Stellung ein, dass er zur Unterscheidung von Vetter, Sohn und Neffen lange mit dem Namen des «grossen» Kaulbach bezeichnet wurde und jene anderen Maler dieses Namens in Schatten stellte. Ununterbrochen war während länger als drei Jahrzehnten seiner leichtschaffenden Phantasie eine ungeheure Fülle von Gestalten entströmt, mit denen er, sie zu prächtigen Gruppen ordnend, theils riesige Wände im Innern und an der Aussenseite öffentlicher Gebäude in Berlin, München und anderen Orten, theils Leinwand- und Papierflächen, überflutete. Gestalten, die nicht nur um ihrer eigenen glatten einschmeichelnden Linien- und Formenschönheit willen bewundert wurden, sondern ganz besonders auch der angeblich tiefsinnigen religions- und geschichts-philosophischen Ideen und Anschauungen wegen, welche der Meister in ihnen gleichsam zu verkörpern, durch sie zum Ausdruck zu bringen bestrebt gewesen war.

Nachdem Peter v. Cornelius München verlassen hatte, dessen gesammtem, durch König Ludwig I. erwecktem, Kunstleben und Kunstschaffen der Stempel der eigenen geistigen Persönlichkeit dieses Künstlers aufgeprägt war, fiel W. v. Kaulbach die von seinem Meister aufgegebene Herrscherrolle wie ein legitimes Erbe zu. Während der nächsten zwanzig Jahre bis zu dem Hervortreten K. v. Piloty's blieb sie ihm unbestritten. Gerade in der Zeit, als der Meister der «Hunnenschlacht» und «der Zerstörung Jerusalems» in München wie in Berlin auf der Höhe seines Ansehens stand und die grosse Masse der sogenannten Gebildeten, aber auch viele der erleuchtetsten Geister seiner Zeit, seinen Kunstschöpfungen eine fast schrankenlose Bewunderung widmeten, im Jahre 1850, wurde Friedrich August Kaulbach, am 2. Juni, in München geboren, wo sein Vater Friedrich, der Vetter Wilhelm's, damals lebte. Dieser Vater vertauschte den dortigen Aufenthalt nach wenigen Jahren mit dem in Hannover, wo er, getragen durch die Gunst der königlichen Familie, zu hohen Ehren gelangte, sich den Ruf eines der ersten Bildnissmaler unter seinen deutschen Zeit- und Kunstgenossen erwarb und von der hohen Gesellschaft mit Aufträgen zur Ausführung von Portraits überhäuft wurde. Talent und leidenschaftliche Lust zum Zeichnen und Malen regten sich bei seinem Sohne Friedrich August bereits im frühen Knabenalter. Der Vater wurde sein erster Lehrer. Aber um den Sohn eine systematische künstlerische Ausbildung geben zu lassen, sendete er ihn nach Nürnberg auf die dortige Kunstschule, die unter der Leitung Kreling's, ebenfalls eines Verwandten Wilhelm v. Kaulbach's, damals in hoher Blüthe stand, oder sich doch eines allgemein verbreiteten glänzenden Rufes erfreute. Noch wichtiger indess als der Unterricht an dieser Anstalt durch Kreling und Raupp ist für den begabten Kunstschüler die Stadt, das alte Nürnberg selbst, geworden. Sind doch in ihr noch so viele Denkmale der grossen künstlerischen Vergangenheit, so viele charakteristische kunst- und schönheitsreiche Zeugnisse des Lebens, des Genies, der unvergleichlichen Werktüchtigkeit der Bürger in jener alten Glanzzeit der berühmten Reichsstadt wohlerhalten geblieben. Meint man doch bei dem Anblick ihrer starken Mauern, Thore und Thürme, auf ihren Strassen und Plätzen mit den rieselnden Brunnen, in ihren herrlichen Kirchen, stattlichen Patrizier- und traulichen hochgiebligen Bürgerhäusern jenes ganze glor-

reiche Nürnberg Albrecht Dürer's und Peter Vischer's lebendig aufsteigen zu sehen in der alten Pracht. Hier fand die romantisch gestimmte Seele des jungen Künstlers im Studium des deutschen Alterthums das reinste Glück, die vollste Befriedigung. Seine Einbildungskraft bevölkerte diese Lokalitäten mit Menschen jener untergegangenen Geschlechter; vor allem mit holden, sittigen Jungfräulein und anmuthigen jungen Hausfrauen in altnürnbergischen Trachten. Bilder solcher Gestalten waren die ersten, mit denen Fr. A. Kaulbach wenig später in München hervortrat, und welche die Aufmerksamkeit auf den jungen Künstler lenkten. Die gleiche Liebe für das deutsche Mittelalter und die Zeit der deutschen Renaissance war gerade damals in der ganzen gebildeten Welt Deutschlands erwacht. Mancherlei Ursachen wirkten zusammen, um dieser Geschmacksrichtung zum Siege zu verhelfen.

Auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 waren wir Deutsche durch Vergleichung zur Erkenntniss gelangt, wie weit wir auf dem Gebiet aller Kunstgewerbe hinter den andern alten Kulturnationen zurückgeblieben waren, wie wenig unsern, in der Periode des klassicistischen Geschmacks grossgezogenen, Prätentionen unsere Leistungsfähigkeit entsprach. Aus dieser zunächst beschämenden Erkenntnis aber ging auch der energische Entschluss hervor, die Schäden und Mängel, deren man sich bewusst geworden war, zu beseitigen und auszutilgen. Eine ganz neue, von der bisherigen abweichende Organisation der kunstgewerblichen Erziehung und Ausbildung wurde als das wichtigste und wirksamste Heilmittel erkannt und Hand in Hand damit das Zurückgehen auf das, was in früheren Jahrhunderten, in den alten Blüthenzeiten der Kunst und Kunstgewerbe, durch glücklicher veranlagte Generationen in Deutschland geschaffen worden war. Eifrig wurden im Auftrage der Regierungen, der Stadtverwaltungen und durch reiche kunstliebende Private die noch vorhandenen glücklich erhalten gebliebenen, halbvergessen gewesenen kunstgewerblichen Erzeugnisse unserer Vorfahren gesammelt und in besonders dafür errichteten Museen als Muster und Beispiele aufgestellt, an denen das jüngere Geschlecht sich schulen, seinen Geschmack bilden, sein Können entwickeln möge. Die einmüthige Erhebung des deutschen Volkes zur Abwehr des frevelhaften Angriffs und zur Wahrung seiner heiligsten Güter im Jahre 1870—71, das gewaltige Aufflammen des Nationalgefühls in den Angehörigen aller Stämme und Gauen des Vaterlandes, das neue stolze Selbstbewusstsein in Folge der, den alten Erbfeind deutschen Wesens wie «mit heil'gen Wetterschlägen» zerschmetternden, Siege, und der Aufrichtung des Kaiserthums deutscher Nation, das Alles kam hinzu, um die bereits erwachte Freude an dem, was deutscher Geist und Fleiss jemals Ruhmvolles geschaffen hatten, und die Liebe dafür noch zu mehren und zu steigern. Wie hätten sich die Maler gegen diese Einflüsse abschliessen und von dieser Bewegung der deutschen Geister fern halten sollen und können?!

In München, wohin sich F. A. Kaulbach, nach den in Nürnberg verlebten Jahren, und einem zweijährigen Aufenthalt im Vaterhause zu Hannover, wandte, trieb jene Bewegung in den Künsten und Kunstgewerben besonders reiche, lustige und erfreuende Blüthen.

Mit Karl v. Piloty war im dortigen Kunstleben eine neue bedeutende Kraft erstanden, deren Glanz auf die Zeitgenossen eine bestechendere und blendendere Wirkung ausübte, als wir es heute zu verstehen vermögen. Auch für seine geschichtlichen Bilder, mit denen er das Publikum eroberte, gaben die Zeiten der deutschen Hoch- und der Spätrenaissance anfangs vorzugsweise die Gegenstände

und so sah auch er sich zur intimeren Beschäftigung mit dieser Epoche, dem Studium ihrer Menschen und Lebensformen veranlasst. Seinem Vorbilde folgten manche seiner begabtesten Schüler und mitstrebenden Genossen, an der Spitze Diez. Den mächtigsten Impuls aber empfing diese damalige auf die «Renaissance der deutschen Renaissance» gerichtete Bewegung in München durch eine jugendkräftige Künstlernatur von der genialsten Begabung, Lorenz Gedon, den Bildhauer und Architekten. Die leidenschaftliche Begeisterung für das Kunstschaffen jener Jahrhunderte, die sich übrigens keineswegs nur auf das der eigentlichen Renaissance beschränkte, sondern nicht minder dem des 17. und 18. Jahrhunderts galt; das feinste und tiefste Verständniss der Schönheit und Herrlichkeit ihrer Werke vereinigte sich bei Gedon mit der eigenen originalen vollströmenden künstlerischen Schöpferkraft, die er ebenso in charakter- und reizvollen Bauten und Bildhauerwerken, wie in dekorativen Arbeiten jeder Art offenbarte. Eine ähnliche Richtung schlug mit grösstem Erfolge und stärkster Wirkung auf Künstler und Publikum, auf die Anschauungen und die Produktion seiner Zeitgenossen, speziell Münchens, Rudolf Seitz ein. Noch andere kongeniale Meister, — Architekten, Bildhauer, Maler, Kunsthandwerker — schlossen sich ihnen an und arbeiteten in gleichem Sinne. Es begann sich in München eine völlige innere Umwandlung der künstlerischen Ideen und Meinungen und die gänzliche Abwendung von jenen Tendenzen und Bestrebungen zu vollziehen, denen das München König Ludwig's I. und Maximilian's II. sein besonderes Gepräge verdankt. Wie die äussere Architektur der Häuser, so suchte man auch die inneren Wohnräume und Alles, was zu deren Ausstattung und Einrichtung gehört, im Stil der deutschen Renaissance zu bilden. Man fand seine Freude und Befriedigung darin, sich mit echten Originalwerken aus jenen Jahrhunderten, und, da das nur ausnahmsweise und nur Wenigen möglich wurde, doch mit stilgetreuen Nachbildungen zu umgeben und in jene Formen auch solche Gebrauchs- und Schmuckgegenstände zu kleiden, welche den Menschen der Renaissance- und Barockperiode noch unbekannt waren und erst durch die vermehrten modernen Bedürfnisse zu einem Erforderniss unseres Lebens geworden sind.

Im Jahre 1871, als diese Geschmacksbewegung alle künstlerischen Kreise Münchens ergriffen hatte, kam F. A. Kaulbach nach der bayerischen Hauptstadt, um dort für die nächste Zeit seinen Aufenthalt zu nehmen. Er trat eben so wenig in die Akademie, welcher damals noch sein Oheim Wilhelm v. Kaulbach als Direktor vorstand, wie in das Atelier eines Meisters ein, sondern arbeitete für sich in eigener Werkstatt weiter auf der Grundlage, die er mehr noch der Schule seines Vaters als der Kreling's und Raupp's in Nürnberg dankte; aber ohne sich gegen die mannigfachen Anregungen zu verschliessen, welche sowohl die Meisterwerke der Alten in der Pinakothek, als die kräftig aufstrebende, an bedeutenden Talenten so reiche, junge Malerschule und das ganze Kunstleben der Stadt auf den in diese Kreise Eintretenden ausüben mussten. Des jungen Kaulbach damalige künstlerische Neigungen und Ueberzeugungen entsprachen denen, welche er in München vorherrschend fand, durchaus. So fasste er hier bald festen Fuss. Auf diesem Boden konnte sich sein eigenstes Wesen und Talent am besten und naturgemässesten entfalten. Mit Genossen, wie Lorenz Gedon, verband ihn innige Sympathie. Jeder von Beiden brachte dem Andern das intimste Verständniss seines künstlerischen Wollens und Schaffens entgegen.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Landschafts-Studie

Im Jahre 1873 trat Kaulbach seine erste Reise nach Italien an. Von allen Städten des gelobten Landes der Kunst und Schönheit war es Venedig, das ihn übermächtig anzog und fesselte. Er widmete den Werken der grossen Meister der alten venezianischen Malerschule ein eindringendes begeistertes Studium. Bei ihnen fand er mit der Grösse und Pracht des Kolorits, mit dem gewaltigen, malerisch-technischen Können, jene lebhafte Empfindung für die sinnliche Schönheit, zumal die des Weibes, vereinigt; eine Empfindung, welche bei den biedern Altnürnberger und Augsburger Meistern — Dank der so viel engeren bürgerlichen Welt, in der sie lebten — nie recht zur vollen freudigen Entwicklung zu gelangen vermocht hatte.

Die Eindrücke dieser ersten italienischen Reise auf F. A. Kaulbach wurden noch verstärkt und erweitert durch eine von ihm im folgenden Jahre unternommene zweite, sehr viel ausgedehntere italienische Studienfahrt. Wenn er auf diesen Reisen und durch das Studium der alten Meisterwerke beständig an künstlerischer Reife gewann, so befreiten sie auch seinen Geschmack von der früheren einseitigen Vorliebe für die deutsche Renaissance, indem sie ihm den Blick für den freieren, reicheren und vornehmeren Stil der italienischen erschlossen. Zu den trotzigen, von allen fremden Einflüssen gänzlich unabhängigen, bahnbrechenden Künstlernaturen hat Kaulbach nie gehört, wie wenig es ihm auch an Originalität fehlt. Er suchte niemals seinen (falschen) Stolz darin, die grossen Meister der Vergangenheit gering zu schätzen, und ohne ihrer zu achten, ohne von ihnen lernen zu wollen, seinen Weg zu gehen. Aber durchaus ungerecht wäre es, ihn desshalb als Nachahmer zu bezeichnen. Nie hat er das selbständige unbefangene Naturstudium etwa darum vernachlässigt, weil er der besonderen malerisch-technischen Ausdrucksweise jener darin unerreichten «Alten» auf die Spur zu kommen, die unschätzbaren Handwerksgeheimnisse der Besten zu ergründen erfolgreich bemüht war.

Niemals auch wurde damals noch einem Künstler ein Vorwurf daraus gemacht, wenn er sich unter diesen Meistern «seinen Helden wählte, dem er die Wege zum Olymp hinauf sich nacharbeitete». Fr. Lenbach, W. Diez und andere grosse Talente unter den Münchener Malern jener Zeit vor zwanzig Jahren liessen in ihren Schöpfungen nicht den geringsten Zweifel darüber, dass sie danach verfuhren.

Unter den Bildern anmuthiger jugendlicher weiblicher Wesen, welche F. A. Kaulbach's Namen

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Landschafts-Studie

zuerst in der Kunstwelt bekannt machten und ihm die allgemeine Gunst gewannen, nenne ich hier das blumenpflückende, ferner das von einem grossen Hunde begleitete, in freier Landschaft wandelnde Mädchen; vor allem aber das Gruppenbildniss, das die junge Gattin seines Freundes Lorenz Gedon in ganzer Gestalt und in der Verkleidung einer mittelalterlichen Edelfrau und Burgherrin mit ihrem schönen Knaben darstellt.

Das Bild erschien auf der unvergesslichen deutschen Kunst- und kunstgewerblichen Ausstellung im Glaspalast zu München im Sommer 1876, auf welcher auch das eigenartige Genie Gedon's seinen grossen Triumph errang, — nicht sowohl sein bildnerisches als sein dekoratives: in der Einrichtung und der ganzen Inscenirung der historischen Abtheilung, über deren Haupteingang die Inschrift gesetzt war: «Unser Väter Werk.»

Auf dieser Ausstellung erhielt man einen Ueberblick über die Früchte, welche die, auf die Wiedergeburt der Renaissance im deutschen Kunstgewerbe gerichteten, Bestrebungen bisher gezeitigt hatten. Zugleich aber sah man in jener besonderen Abtheilung, in der besten, sinnreichsten, verständnissvollsten Weise zusammengestellt, eine solche Fülle des Vollendetsten und Köstlichsten, was durch die Kunsttüchtigkeit «unserer Väter» geschaffen worden war, vereinigt, dass der etwa in der modernen Abtheilung erwachte Stolz, wie wir nun so herrlich weit gekommen, durch die Vergleichung stark gedämpft werden musste.

Zu jenem Bildniss der Gattin Lorenz Gedon's hatte ein glänzendes Kostüm-Künstlerfest im Münchener Karneval die Veranlassung gegeben, auf welchem die Dargestellte in solcher alterthümlichen und ihr so glücklich zu Gesicht stehenden Maskirung erschienen war. Bei den Vorbereitungen zu diesem Fest hatte F. A. Kaulbach als Mitarbeiter daran Gelegenheit erhalten, seinen vornehmen künstlerischen Geschmack, sein dekoratives Talent, seine reichen Kenntnisse auf dem Gebiet der Sitten- und Trachtenkunde glänzend zu bewähren. Seine Arrangements trugen wesentlich dazu bei, dem Ganzen seinen eigenartigen malerisch-poetischen Zauber zu verleihen, welcher es noch in der Erinnerung aller Theilnehmer und Zeugen umleuchtet. Die Münchener Gesellschaft hatte hier einmal nach Herzenslust gleichsam «in Renaissance geschwelgt». Die schönen Frauen und Fräulein waren in ihren echten Trachten sich und den Anderen, von denen sie gesehen wurden, noch sehr viel schöner erschienen, als in der gewohnten modernen Kostümirung. Und die Künstler hatten lebendige Bilder geschaut und Eindrücke empfangen, die unwiderstehlich dazu aufforderten, sie zu Gemälden auszugestalten. Man wird nicht fehlgehen, wenn man noch in manchen andern in der nächstfolgenden Zeit von F. A. Kaulbach ausgeführten, ebenso wie in dem Bildniss der Frau Gedon mit ihrem Knaben, Nachklänge dieses Festes erblickt. So in dem Bilde des «Burgfräuleins», in dem «Mutterfreude» betitelten, dem der in süsse Träumerei versunkenen Schönen, dem der beiden Liebenden am Spinett, dem des Paares in heimlich traulicher Waldesstille, wo das, in die schmucke Tracht aus der Jugendzeit des Rubens gekleidete, hübsche Fräulein, am Fuss des alten Baumes sitzend, dem heissen Werben des, neben ihr auf das Moos des Bodens hingestreckten, Freundes kaum noch zu widerstehen vermag, und zwischen den Baumkronen flatternde Amoretten dem Treiben der sich unbelauscht wähnenden lachend zuschauen.

Von diesen Bildern haben sich am tiefsten und unauslöschlichsten besonders zwei eingeprägt. Das eine ist das der Frau Gedon mit ihrem Söhnchen. Die schlanke Gestalt der noch jugendlichen Mutter steht in schlichtester Haltung in eine Wandecke gelehnt da, die linke Hand auf den linken herabhängenden Arm des prächtigen kleinen Burschen legend, während die ernst blickenden dunklen Augen in dem ruhigen lieblichen Frauenantlitz den Beschauer anblicken. Der Knabe drückt und stützt seinen dunkellockigen Kopf so dicht an die Seite der Mutter und lässt jenen Arm und das linke Bein so lässig hängen, als ob er ermüdet wäre und hält dabei das grosse Schwert, das fast so hoch ist, wie er selbst, mit echt kindlicher, drollig anmuthiger Unbehilflichkeit um den Griff gefasst und mit der Spitze gegen den Boden gestemmt. Das Haar der Mutter ist mit einer Art glatter Haube bedeckt, auf der eine zierlich gearbeitete Krone befestigt ist; der Hals bis zum Kinn hin von dem hohen sammtenen Kragen des dunkel sammtenen Schulterstücks umgeben. Das glatt zum Boden wallende Kleid, das in eine Schleppe ausläuft, mit langen und am Ellenbogen etwas gepufften Aermeln ist aus einem hell schillernden schweren Stoff, mit dessen Tönen die des dunkeln Sammtrockes und der Locken des Knaben wirksam kontrastiren. Die malerische Behandlung, die Delikatesse der doch von aller Mühsamkeit freien Pinselzeichnung, das Glitzern, das Leuchten, der Schmelz der Farbe kam hinzu, um dem merkwürdigen Bilde die allgemeine Bewunderung der Künstler wie des Publikums zu erwerben.

Das zweite dieser Bilder ist das noch berühmter gewordene 1877 vollendete «Die Lautenschlägerin». Es zeigt die Einzelgestalt einer schönen, jungen Dame in weissem Atlaskleide, dessen Schnitt dem der Zeit des Rubens entspricht, in einem im Stil derselben Epoche eingerichteten Gemach, an die Wand zurückgelehnt, auf einer mit prachtvollen Kissen belegten Truhe sitzen und auf einer langhalsigen Mandoline spielen. Rosen in Tönen von entzückender Feinheit liegen auf diesem Kissen und am Boden. Gewiss, diese Gestalt ist von grossem Liebreiz der Erscheinung des träumerischen Ausdruckes der Züge, und in der ganzen Haltung. Aber der ausserordentliche Zauber, welchen das Bild wie damals auch heute noch in der Galerie des Wiener Kunstmuseums ausübt, für die es durch Kaiser Franz Joseph angekauft wurde, liegt doch vor Allem in seinem Farbenklange von raffinirter Schönheit, der den Sinn des dafür empfänglichen Beschauers völlig berückt und gefangen nimmt, und in dem wundervollen Schmelz der Malerei, der kunsttechnischen Behandlung. So kann auch die beste, vollkommenste farblose Nachbildung keine ganz entsprechende Vorstellung von dem Original und seiner Wirkung geben. Dass Terborch und Metsu auf die Malerei dieses Meisterwerkes nicht ohne starken Einfluss gewesen sind, wird sein Maler selbst nicht bestreiten können. Man hat fast die Empfindung, als ob er im Bewusstsein des eigenen künstlerischen Vermögens dies Bild gemalt habe, um mit jenen grossen Altniederländern in den Wettkampf zu treten und zu zeigen, dass er es nicht schlechter verstände als sie, derartige Aufgaben, wie sie sie so oft gewählt haben, in jeder Hinsicht vollendet zu lösen.

Auch als Bildnissmaler kam F. A. Kaulbach damals bald zu grosser Beliebtheit. Man konnte und kann auch von ihm sagen, dass er «im ganzen grossen Rath der Frauen bestochene Richter sitzen hat». Er hat ein zu strenges künstlerisches Gewissen und einen zu hohen Begriff von

der Aufgabe der Kunst des Bildnissmalers, um seinen Modellen in ihren Bildnissen mit bewusster Absicht zu schmeicheln. Aber er sieht sie meist schöner, anmuthiger, reizvoller, bedeutender ausschauend, als sie Andern erscheinen. In seinen Augen verklärt und erhöht sich ihr Aussehen und so, wie er sie sah, zeigen sie sich in ihren von ihm gemalten Portraits. Seine Kunst, ein weibliches Antlitz mit dem ganzen, ja auch wohl noch gesteigerten, fascinirenden Reiz des lebendigen Originals geschmückt auf der Bildfläche erstehen zu lassen, beweist er mindestens ebenso wie in seinen ganz durchgeführten, in Oelfarben gemalten Frauen- und Mädchenbildnissen, in den auf Pappbogen mit Pastellstiften gleichsam hingehauchten Köpfen. Seine Pastelltechnik ist nicht der der glänzenden Meister des 18. Jahrhunderts, der grössten Virtuosen der Malerei in farbigen Stiften, nachgeahmt. Sie brachten die damit gemalten Bildnissköpfe und Gestalten aus dafür gestimmten Hintergründen in vollendeter Bildwirkung heraus, modellirten sie so plastisch wie möglich und führten sie mit allem zierlichen Detail der Kleidung bis zur letzten Vollendung durch. In Kaulbach's Pastellbildnissen, wie in den von Lenbach gezeichneten, beschränkt sich die farbige Ausführung nur auf die Köpfe, denen er sogar nur ausnahmsweise einen farbigen Hintergrund giebt, und ihre Farbe ist mehr eine Andeutung des natürlichen Colorits der Gesichter, als dessen treue Nachbildung. Von unterhalb des Halses ab ist die Erscheinung der Dargestellten nur durch Kohlen- oder Kreidekonturen und höchstens hie und da durch weiss aufgesetzte Lichter «markirt». Aber wunderbar versteht es der Meister, in den so gezeichneten Köpfen das intimste persönliche seelische Leben, man möchte sagen den zartesten «Seelenduft» des Originals, zum Ausdruck zu bringen, mit Ausschluss alles dessen, was der wirklichen Erscheinung an «Zeugen menschlicher Bedürftigkeit» grob anhaftet.

Dass ein mit einer solchen Begabung gesegneter Künstler keinen Grund erhielt, sich über einen Mangel an Bildnissaufträgen zu beklagen, erscheint selbstverständlich. F. A. Kaulbach sah sich seit jener Zeit bis diesen Tag damit überhäuft von Seiten der höchsten und vornehmsten Gesellschaftskreise, und, zum Glück für ihn, besonders solcher weiblicher Mitglieder derselben, deren eigenartige Schönheit seiner Darstellungskunst die willkommensten und lohnendsten Aufgaben bot.

Aber die Bildnissmalerei nahm trotzdem seine Zeit und seine künstlerische Kraft nicht so vollständig in Anspruch, dass er den anderen Zweigen seiner malerischen Thätigkeit darum völlig untreu geworden wäre. Unter den Bildern, welche in den jener Münchener Ausstellung zunächst folgenden Jahren aus F. A. Kaulbach's Werkstatt hervorgingen, errang den grössten Erfolg besonders das «Ein Maitag» betitelte, das auf der internationalen Münchener Kunstausstellung des Jahres 1879 erschien. Die idyllisch-liebliche Scene, die sich inmitten einer, vom silberhellen Licht eines lachenden Frühlingstages durchströmten Parklandschaft, auf einem breiten Rasenparket mit freier Aussicht in die duftige Ferne, abspielt, hat der Künstler wieder in den Anfang des 17. Jahrhunderts verlegt, oder er kleidete die darauf gruppirten Gestalten in die malerischen Trachten jener Zeit, die den Erwachsenen wie den Kleinen so gut zu Gesicht stehen. In einer Laube zur Rechten der Komposition sieht man lebensfrohe Cavaliere und Damen um einen mit Fruchtschalen und Erfrischungen besetzten, gedeckten Tisch versammelt. Ein grosser schlanker Hund drängt sich traulich an seinen Herrn, ein anderer an den verlassenen Sessel der Herrin heran. Ein behaglicher, wohlgenährter Tafelgenosse,

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Prinz-Regent Luitpold von Bayern.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kinderbildniss.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.



Laura.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Damenporträt.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F Hanfstaengl, München.

Marie, Kronprinzessin von Rumänien.

dem seine reizende muntere Nachbarin lächelnd den Rücken zukehrt, hat sich erhoben, das hohe mit Wein gefüllte Stengelglas in der Rechten, und wendet das bereits etwas weinselige Gesicht der ihm gegenüber Sitzenden zu, an die er mit unsicherer Zunge eine Ansprache zu halten scheint. Die anmuthigste, mädchenhaft zarte, junge Frau in der kleinen Gesellschaft aber hat diese für einige Minuten verlassen und ist, eine silberne Schale voller Kirschen auf der linken Hand tragend, zu den dort fröhlich mit einander spielenden Kindern verschiedenen Alters herangetreten, um unter sie, — wie Werther's Lotte die Brodschnitten an ihre kleinern Geschwister, – die rothen Früchte zu vertheilen. Eine ungemein reizvolle Gruppe hat sich da gebildet: die holde Gestalt der jungen Frau im lichtfarbigen Sammtkleide mit dem frischen zarten, von blondem Haar umkrausten, freundlichen Antlitz beugt sich ein wenig vor und zu ihren Schützlingen herab, indem sie die erste Handvoll Kirschen einem Knaben in der sie erwartungsvoll umstehenden Schaar hinreicht. Das geschieht in einer Haltung und Bewegung des Kopfes und der Gestalt von natürlicher Grazie und natürlicher Vornehmheit. Ein kleines Mädchen, das uns den Rücken zukehrt, im langen steifen Brokaträckchen mit weissem, umgelegtem Spitzenkragen, das Haar mit einem Mützchen bedeckt, hat sich dicht an die gute schöne Tante gedrängt und streckt das aufgehobene linke Händchen ungeduldig verlangend nach der zuerst dem Bruder spendenden Hand aus. Die andern Kinder stehen bescheiden und ruhig harrend, bis die Reihe an sie kommt, da. Ein köstliches Figürchen darunter ist vor allen das kleine Mädchen im dunkeln langen Kleide und steifen Unterrock, ein Mützchen auf dem blonden Haar, dessen lockige Strähnen sich unter dem Saum des Häubchens hervordrängen und auf den breiten weissen Schulterkragen fallen; mit dem rundwangigen Gesichtchen im Profil, das so ernst und aufmerksam auf die Gabenspenderin blickt, während die rechte kleine Hand sich unwillkürlich ein wenig hebt, um sich auszustrecken und zu öffnen, sobald die Reihe zum in Empfangnehmen an sie kommen wird. Einen reizenden Kontrast zu dieser ruhig

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Portrait-Studie

dastehenden Kindergruppe bildet auf der linken Seite die lustige Schwester, die ihren kleineren Bruder an beiden Händen gefasst hält und nun sich mit ihm im raschen Wirbel um sich selbst dreht. Es ist dem Künstler bewundernswürdig gelungen, diese rapide Bewegung des Drehens in den beiden Gestalten des hell gekleideten Mädchens im wehenden Röckchen und des ganz ausser Athem gebrachten, mit fortgerissenen hintaumelnden, dunkel gekleideten Buben zur Anschauung zu bringen. Die malerische Behandlung des Bildes hat eine Flüssigkeit und einen Schmelz, wie manche der schönsten Kabinetstücke des Teniers oder die «Befreiung der Andromeda» des Rubens.

Von verwandter Gattung ist F. A. Kaulbach's nicht minder liebenswürdiges Bild «Beim Förster», das einen Familienbesuch im Forsthause darstellt; anmuthige junge Frauen und Kinder (aber in moderner Tracht) auf dem Vorplatz versammelt, denen Thiere des Waldes sich zutraulich nahen, während die kleinen Buben auf die des Geflügelhofes Jagd machen; ein Bild voll heiterer idyllischer Poesie in der Landschaft wie in der dargestellten Scene und mit Kindergestalten von jener wundervollen echten Naivetät, wie sie gleich wahr und lieblich unter allen Lebenden vielleicht nur noch L. Knaus in den von ihm gemalten Bildern der jungen Menschenpflänzchen wiedergegeben hat.

Anscheinend einander ausschliessende, sich widerstrebende, gegensätzliche Eigenschaften vereinigen sich in F. A. Kaulbach's Wesen und geistig-künstlerischer Veranlagung. Der Meister der Schilderung holdester Frauenschönheit, des keuschesten wie des verführerischesten Liebreizes und der reinsten Kinderanmuth ist zugleich einer der grössten Karikaturisten, die wir kennen, der die komischen Seiten in der Erscheinung, den Manieren, dem gesammten Habitus seiner Mitmenschen, wie seiner eigenen Person, ja nicht minder auch der Thiere, mit unfehlbar scharfem Blick herauszufinden und mit wenigen flüchtigen Strichen oder durch mit dem Pinsel hingesetzte Tuschflecken so treffend darzustellen versteht, dass trotz der phantastischen, grotesken Uebertreibung jedes charakteristischen Zuges die so gezeichneten, mehr oder weniger harmlos verspotteten Persönlichkeiten in ihrer ganzen Eigenart in sprechender, aber überwältigend komisch wirkender Aehnlichkeit aus dem Papier vor uns herauszutreten scheinen. Das Archiv der Münchener Künstlergesellschaft «Allotria» ist reich an solchen satirischen Zeichnungen F. A. Kaulbach's, die von munterem witzigen Geist und Humor wahrhaft sprühen.

Eine Reihe der lustigsten derartigen Blätter dankt einer Sommerreise ihre Entstehung, welche F. A. Kaulbach im Jahre 1877 in Gesellschaft H. Makart's, Lenbach's, Gedon's und des Radirers und Holzschneiders Hecht nach Antwerpen zur Theilnahme an der dortigen Rubensfeier machte. Hecht erzählte und verherrlichte diese Reise und die gemeinsam erlebten Abenteuer in einem humoristischen Epos in Knittelversen im Stil W. Busch's. F. A. Kaulbach illustrirte diese Dichtung durch Federzeichnungen, die an komischer Kraft der Erfindung und der Charakteristik, wie an Genialität, Freiheit und Flottheit der anscheinend flüchtig skizzirenden und doch alles Wesentliche ausdrückenden künstlerischen Darstellungsweise ohne Gleichen sind. Auch dadurch unterscheidet sich F. A. Kaulbach wesentlich von den meisten andern Karikaturisten, dass er den Stachel der Satire mit demselben Behagen und derselben Schonungslosigkeit gegen seine eigene Person, wie gegen die seiner lieben Freunde und Kollegen richtet. Er hat die komischen Züge und Eigenheiten seines Ich ebenso richtig erkannt und so lustig verspottet wie die der andern und beweist schon durch die geistige Freiheit,

mit der er «sich selbst zum Besten hält», dass er — einer von den Besten ist. Angesichts dieser Selbstverleugnung musste bei den andern Opfern seines Spottes, seiner zeichnerischen Satire, auch nothwendig das Gefühl des kleinen Aergers und Gekränktseins im Entstehen schwinden, falls es sich überhaupt in ihnen geregt haben sollte. Bewundernswerth ist die Konsequenz im Festhalten und Durchführen der einmal festgestellten glücklich gefundenen Portraitkarikaturen jedes Einzelnen jener Reisegesellschaft in den Bildern aller der verschiedenen Situationen, in welchen der Zeichner sie darstellt. Der klein und zierlich gewachsene Makart verschwindet jedesmal wie ein winziges Püppchen zwischen den grösseren Genossen und man sieht kaum noch etwas anderes von ihm, als den grossen schwarzen Bart, das volle schwarze Haar und die zierlichen hohen ungarischen Stiefel, die schüchtern aus dieser Umgebung auftauchen. Lenbach's Stirnlocke, Brillengläser, Bart, breite Schultern und um die Taille eng zugeknöpfter Gehrock, Gedon's dichte, struppige, schwarze Mähne und schwarzer Bart, welche den prächtigen Faunskopf umrahmen, seine untersetzte bewegliche Gestalt, Hecht's massige Körperlichkeit, Kaulbach's eigener hagerer Leib und schlanke Glieder, das lange, schmale, von dünnen Bartstreifen rings umrahmte Gesicht mit dem aufstehenden störrischen Haar über der steilen Stirn, der weit vorspringenden Nase und Unterpartie des Kopfes — das Alles, woraus sich das Zerrbild eines jeden zusammensetzt, ist mit staunenswürdiger Sicherheit in raschen flüchtigen Federstrichen, Pinselzügen und Tuschklexen auf jeder Zeichnung festgehalten. Jeder Punkt, Fleck und Strich ist immer wieder genau an die rechte Stelle gesetzt, so dass jeder der vier Reisegenossen immer in seiner in's Groteske verzerrten ganzen Individualität in jeder neuen Zeichnung lebendig vor uns dasteht. Seine eigene Person verspottet Kaulbach ausser in diesen Bildern von der Gesellschaftsreise nach Belgien mit glänzendem Humor und hochkomischer Wirkung in einer Reihe von Zeichnungen, in welchen er, — ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn, — seine Freuden und Leiden als Waidmann schildert; besonders die Leiden, die ihm ein widerspenstiger Hund, das Wetter und gelegentlich auch das Wild bereiten; und in den Illustrationen zu einer humoristischen Geschichte seines eigenen Lebenslaufs vom Kunstschüler bis zum Akademiedirektor. Zu seinen eminentesten Karikaturen zählt ferner das gestaltenreiche Bild der Künstler-Kegelgesellschaft mit Gedon im Mittelpunkt der Gruppe aller, — trotz der lustigen Verzerrung in frappanter Erscheinungs- und Wesensechtheit dargestellten — Genossen jenes Kreises.

F. A. Kaulbach's frischer, fröhlich überschäumender Humor aber kam in jener Zeit vor nun sechszehn Jahren in einer malerischen Gelegenheitsschöpfung zum packendsten und zündendsten Ausdruck, welche mehr noch als seine besten, ernsthaften, künstlerisch sehr viel bedeutsameren Gemälde zum populären Ruhm seines Namens beigetragen hat, dem dekorativen Bilde «das Schützenliesl». Es war nichts anderes, als ein auf eine Aussenwand gemaltes Wirthshausschild. Im Juli 1881 fand in München das allgemeine deutsche Bundesschiessen statt. Auf der Theresienwiese waren die Schiessstände eingerichtet. Dem Beginn des Schiessens ging ein grossartiger, prachtvoller Festzug voraus. An den phantasievollen Entwürfen, wie der technischen Ausführung und der Ausrüstung der verschiedenen Prunkwagen, welche, besetzt mit allegorischen Gruppen und dekorativen bedeutsamen Aufbauten, von reich geschmückten starken Gespannen gezogen, in diesem Zuge dahingefahren wurden, hatten die ersten Talente, die tüchtigsten Kräfte der Münchener Künstlerschaft, Maler, Bild-

hauer, Architekten mitgearbeitet. Alle hatten ihr bestes Können daran gesetzt, etwas von solcher Art in's Leben zu rufen, das hinter dem berühmten, überschwänglich bewunderten und gepriesenen Festzuge an Geschmack, Erfindungsreichthum und künstlerischer Pracht nicht zurückbleibe, der nach Makart's Entwürfen und unter seiner persönlichen Leitung ausgeführt und in Szene gesetzt, sich im April 1879 über die Strassen und Plätze Wien's hin zum Staunen und Entzücken aller Augenzeugen bewegt hatte. Auf der Theresienwiese, auf deren weite grasige Ebene die eherne Riesin, Schwanthaler's Bavaria, am Fusse der Ruhmeshalle herabschaut, war eine ganze Stadt, aus höchst malerischen Scheinbauten alterthümlichen Stils von glücklichem Effekt bestehend, nach den Entwürfen geist- und talentvoller Architekten aufgeführt worden, worunter natürlich nicht wenige Festhallen und Biertempel. Gedon, Seitz, Seidel hatten Meisterwerke der dekorativen Kunst in deren äusserer Erscheinung, wie in der Ausstattung des Innern geschaffen. Auf der Aussenwand des einen dieser Bierhäuser aber hatte Fr. August Kaulbach die ganz originell erfundene Gestalt jener hübschen, bildsaubern Bierfee gemalt, einer schmucken Kellnerin, die, einen Kopfputz in Gestalt einer Schützenscheibe schräg auf das braune Haar gedrückt, volle Masskrüge in beiden Händen tragend, leicht geschürzt, von ihrem Röckchen umflattert, während ihr Gesicht von lachender Fröhlichkeit strahlt, auf einem über den Wolken schwebenden Bierfass dahintanzt. Der Beifall, den diese Gestalt fand, überstieg die kühnsten Erwartungen.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Portrait-Studie

Von dem mit der Grazie und Anmuth in Kaulbach's bildnerischer Phantasie innig verbundenen poetischen Humor giebt die liebenswürdigste Probe der Entwurf einer grossen Einladungskarte für ein Künstler-Carnevalsfest zu München im Jahre 1886. Diese Zeichnung sprudelt von geistreicher Heiterkeit, von fröhlichem Uebermuth in der Erfindung und bekundet in der Zeichnung jedes Figürchens glänzend die souveräne Meisterschaft des Künstlers. In toller lustiger Schlittenfahrt saust eine phantastische Gesellschaft, Schalksnarren und ein schwarz maskirter, reizender, schlanker, weiblicher Pierrot aus der Höhe herab, umschwirrt von ebenso aus-

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Frau Wilhelm von Kaulbach.

Fr Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Grablegung Christi

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studien

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studien

gegossen. Das beglückende, neue Hoffnung weckende, was in der Luft eines solchen Tages und in der ganzen Erscheinung der von solchem Licht durchströmten neu verjüngten Natur liegt und was das Menschenherz daraus gleichsam einsaugt — es klingt auch in der ganzen Stimmung dieses Bildes wieder.

Im Winter jenes Jahres 1883 begab sich Kaulbach zu einem längeren Aufenthalt nach Paris, wo er bereits seit der deutschen Kunstausstellung, mit der sich Deutschland an der dortigen Weltausstellung von 1878 betheiligt hatte, sich eines, durch jene «Lautenschlägerin» erworbenen, bedeutenden künstlerischen Rufes erfreute. Er unterbrach diesen Pariser Aufenthalt wohl, um für einige Zeit nach München zurückzukehren. Aber er wiederholte ihn in den beiden Jahren 1884 und 85. Wie wenige andere deutsche Künstler besitzt Fr. A. Kaulbach die Eigenschaften, deren sich die Franzosen mit Recht als ihrer charakteristischen Vorzüge rühmen können: die Grazie und die Virtuosität in allem Technischen der Kunst. So konnte er sich kaum als ein Fremder unter den damals gefeiertsten Pariser Meistern fühlen. Und andrerseits war die künstlerische Entwicklung des 33-Jährigen noch nicht so abgeschlossen, dass er nicht mehr aufnahme- und aneignungsfähig für das Grosse und Vortreffliche in den dort angehäuften Meisterwerken der älteren Kunstepochen sowie in den Schöpfungen der neueren französischen Malerei gewesen wäre, womit Paris ihn bekannt machte. Er hat jene wie diese eifrig studirt und sich nicht zu gut gedünkt, von ihnen zu lernen. Kaulbach gehört n i c h t zu der Gattung jenes Goethe'schen «Quidam», der da spricht: «Ich bin aus keiner Schule. Kein Meister ist, mit dem ich buhle. Auch bin ich weit davon entfernt, dass ich von Toten was gelernt». Das heisst — so fügt Goethe hinzu — wenn ich ihn recht verstand: «Ich bin ein Narr auf eigne Hand». Heute ist das, was jener Quidam von sich aussagt, bekanntlich ein Ruhmestitel in den Augen einer grossen Partei, und Künstler wie F. A. Kaulbach trifft deren herbster Tadel gerade desswegen, weil das Entgegengesetzte von ihnen gilt. —

Im Jahre 1886 nahm er, von Paris zurückgekehrt, wieder seinen dauernden Wohnsitz in München. Sehr bald darauf wurde er durch den Prinz-Regenten eingeladen, das durch Piloty's Tod erledigte Amt des Direktors der Münchener Kunstakademie zu übernehmen und gleichzeitig durch die Verleihung des persönlichen Adels ausgezeichnet. Es hat nicht den Anschein, als ob der Meister in der Verwaltung jenes Amtes eine besonders tiefe Befriedigung gefunden hätte. Er mag sich vielmehr in seiner schöpferischen Thätigkeit durch die Erfüllung der neuen Pflichten, die es ihm auferlegte, recht oft empfindlich gehindert und gestört gefühlt haben. Als Beweis dafür kann es gelten, dass er bereits im Jahre 1888 an den Regenten das Gesuch richtete, ihn dieses Amtes zu entheben, ein Gesuch, welches indess von dem Fürsten, der F. A. Kaulbach's ganze überragende künstlerische Bedeutung und die Vorzüge seiner Persönlichkeit nach Verdienst zu würdigen weiss, abgelehnt wurde. Der Meister musste sich darein wohl oder übel schicken, die ehrenvolle Last noch weiter zu tragen, bis ihn die Reorganisation der Akademie und die Einführung alljährlicher Direktorswahlen (1891) davon befreite.

Die Hauptmasse seiner künstlerischen Schöpfungen während der letzten dreizehn Jahre bilden die P o r t r a i t s. Mit Recht schätzt man ihn als einen der ersten deutschen Bildnissmaler unserer Zeit. Wenn ihn die vornehme und schöne Welt, und vor allem, wenn auch nicht allein, die weibliche mit Aufträgen überhäufte, so — «wusste sie warum». Aber auch in diesen Jahren ist seine Thätigkeit

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Freiherr Wolffskeel von Reichenberg.

keineswegs auf die Bildnissmalerei beschränkt geblieben. Noch manches bewundernswerthe Werk von ganz anderer Gattung ist in derselben Zeit von ihm gemalt worden. So das Bild der heiligen Cäcilia: die lebensgrosse Halbfigur eines jugendlichweiblichen Wesens mit einem Antlitz von feinster vergeistigter Schönheit der Form (des Profilschnittes) wie des Ausdrucks. Das Haupt leicht gesenkt blickt sie auf die Tasten der Orgel, die durch ihre schlanken Finger bewegt werden. Die Tracht ist von höchster Einfachheit und Schmucklosigkeit: ein dunkles mantelartiges Gewand über das zartfarbige Unterkleid geworfen. Die Demuth, die Schlichtheit und heilige Lauterkeit der frommen Jungfrauenseele spricht aus dem holden ernsten Antlitz und der Haltung der Gestalt mit rührender Beredsamkeit. Wie eine zarte, weihevolle, getragene Musik, wie die Akkorde der pianissimo gespielten Orgel weht es uns aus dem Gemälde an.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Ich glaube, in denselben Jahren 86—87 malte der Meister jenes anmuthreiche Bild, in welchem er versuchte, reizende Mädchen in der Ausübung der holden Kunst des Gesanges darzustellen: «das Quartett». Vor dem Eingange der mit grossblätterigen Schlingpflanzen umwachsenen Laube eines Gartens, zwischen dessen Bäumen zur Linken tiefer im Bilde ein Theil einer Villa sichtbar wird, sitzen auf hölzernen Gartenstühlen und auf einer Gartenbank vier Mädchengestalten von sehr verschiedenem Typus; — die eine vorne zur Rechten hat schon etwas Frauenhaftes in der Erscheinung — jede die Lippen leicht zum Gesange geöffnet; drei von ihnen aus dem Notenblatt in ihrer Hand; die Vierte, anscheinend ohne dessen zu bedürfen, aus dem Gedächtniss singend. An die auf der Bank dem Beschauer zugekehrt sitzende, schlanke, hell gekleidete, lichtblonde junge Dame schmiegt sich schwesterlich-zärtlich ein kleines dunkellockiges Mädchen von lieblicher Schönheit des bräunlichen Köpfchens. Zwei Bologneser Hündchen mit seidig glänzendem langhaarigem Fell ruhen am Boden nahe dem Sessel eines vom Rücken her und im verlorenen Profil sichtbaren, brünetten Fräuleins im dunklen Kleide. Die kleine Gesellschaft, in der einfachen Vornehmheit ihrer Erscheinung, stimmte auf's Glücklichste in diese Umgebung, diesen

Villengarten hinein, in welchem Alles von sorglichster Pflege und dem Behagen einer glücklichen, sorgenlosen, wohlbegründeten Existenz zeugt. In der Darstellung der Gesichter beim Singen ist F. A. Kaulbach nicht mit jener realistischen rücksichtslosen Aufrichtigkeit vorgegangen, wie z. B. die Brüder van Eyck auf dem Flügelbilde des Genter St. Bavo-Altares in den Gesichtern der singenden Engel, welche die grossen altflandrischen Meister bekanntlich genau mit allen den Verzerrungen der Mienen gemalt haben, die das Singen in den höchsten und tiefsten Tönen schlechthin unvermeidlich hervorbringt. Die jungen hübschen Damen dieses Gartenquartetts scheinen ihren Gesang nur zu «markiren» wie Bühnensänger und -Sängerinnen auf den Opernproben zu thun pflegen, wobei die Lippen nur halb geöffnet zu werden brauchen und jede entstellende Rückwirkung auf die anderen Gesichtstheile vermieden wird. Wie verschieden sie übrigens auch im Typus, Stil und Charakter ihrer Erscheinung seien, — gemeinsam ist ihnen allen die gewinnende natürliche Grazie, die sich auch in der Stellung des lässigen Dasitzens ausprägt und die Stoffe ihrer Kleider sich in gefälligem Wurf und Gefältel um ihre schlanken und blühenden jungen Glieder schmiegen lässt. Diese Grazie ist eine ganz andere, als die, welche die altdeutschen Jungfräulein und jungen Frauen auf F. A. Kaulbach's früheren Bildern zeigten. Sie ist die spezifisch moderne, die eben durch ihre Natürlichkeit, ihre Ungesuchtheit und Ungezwungenheit so gründlich von der unterschieden ist, welche an den hübschen Frauen und Mädchen früherer Jahrhunderte von ihren Zeitgenossen geschätzt und gepriesen und von jenen selbst angestrebt wurde. Der zarten poetischen Stimmung der Szene entspricht die malerische des ganzen Bildes, der Luft, des sommerlichen Gartens, dessen blumenreiche Vordergrundpartieen mit zierlicher Detaillirung durchgeführt sind, während die Bäume und das Landhaus im Hintergrunde von sommerlichem Duft umwoben und mild verschleiert werden.

Auch der hohen Aufgabe, der Darstellung der unverhüllten jugendschönen weiblichen Gestalt hat F. A. Kaulbach wiederholt seine künstlerische Kraft gewidmet. Mit besonders glücklichem Erfolge in dem 1889 gemalten Bilde «Psyche». In einer südlichen Landschaft mit Cypressen und Lorbeerbäumen, von deren dunkeln Massen zu beiden Seiten eingefasst, ein schmales Stück sonnenheller Ferne sichtbar wird, steht am Fusse eines alten Olivenbaumes auf einer Felsenterrasse, den linken Arm auf den Rand der steilen Klippenwand hinter ihr, das schöne zurückgesunkene Haupt auf die Hand gestützt, mit der Rechten ein Zweiglein des Gesträuchs fassend, das dort neben ihr dem steinigen Boden entspriesst, die schlanke nackte Gestalt der, vom Hass der rachsüchtigen Göttin verfolgten, Schwiegertochter Aphrodites. Rückwärts von der Fülle ihres lichten goldblonden Haares umflossen, blickt sie mit schmerzvollem Antlitz und thränenfeuchten Augen aufwärts zu den Wolken. Der vollendet ge-

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Kegelbahnbild

zeichnete Körper, über den ein zarter klarer Halbschatten gebreitet ist, — nur der linke Arm mit Schulter und Brust wird direkt von auffallendem, gedämpftem Sonnenlicht gestreift, — hebt sich leuchtend aus der dunkel getönten Umgebung. Helle Lichtreflexe spielen in die Schattenmasse hinein und geben den Formen des reizenden Mädchenleibes überall körperhafte Rundung und Modellirung.

Bezaubernde Grazie, poetischer Humor und ungewöhnliche Pracht der Farbe zeichnen ein vielbewundertes dekoratives Gelegenheitswerk des Meisters in gleich hohem Maasse aus, den 1888 gemalten «Mikadofächer». Diese malerische Schöpfung entstand wohl unter dem Eindruck der kurz zuvor auch in München stattgehabten Aufführungen der originellen reizvollen englischen Operette von Gilbert und Sullivan «Der Mikado» durch eine der, alle Kulturländer der Erde bereisenden, englischen Bühnenkünstler-Gesellschaften, deren ganzes Repertoir fast ausschliesslich aus diesem einen Werk bestand. Vielleicht auch hat jene glänzende Liebhaber-Aufführung des «Mikado» vor dem vornehmsten Publikum Münchens, welche damals in dem prachtvollen kunstgeschmückten Hause des Verlagsbuchhändlers und Sammlers Georg Hirth veranstaltet worden war, den Meister zu diesem Fächergemälde angeregt. Vor dem Hintergrunde eines schwarz lackirten Wandschirmes, den einige diskret angedeutete Blumenzweige, Wolkenlinien und eine glänzende Scheibe dekoriren, schwingen sich die «three little maids from school» in jenem, so viele Grazie, Geschmack, Biegsamkeit und Gelenkigkeit der Glieder und Gestalten erfordernden, mit Fächerbewegungen zierlichst begleiteten Tanz. Die langen, weiten, farbig gestickten, seidenen altjapanischen Prunkgewänder mit den weiten, langen, offenen Hängeärmeln umwallen die Tanzenden, denen der, in ganzer Pracht und hoch komisch stolzer Haltung neben seiner Kar-ti-scha auf einer Truhe thronende, Mikado und der auf dem Boden zu den Füssen sitzende Koko zuschauen. In echt japanischer Willkür und Launenhaftigkeit drängt sich über den schwarzen Fond eine zur Hälfte sichtbare kolossale helle Scheibe oder ein Ballon, über den sich die Notenschrift und die Textworte eines Gesanges aus der Operette hinziehen. Zwischen dem Mikado

und der nächsten Fächertänzerin steht am Boden eine grosse rundbauchige, blauglasirte Vase, aus der sich ein kolossaler Busch mit leuchtenden riesigen Blumen von der Grösse menschlicher Köpfe erhebt. Vor einem noch umfangreicheren japanischen Bronzetopfe mit hoch aufragendem bogenförmigem Henkel links im Vorgrunde, dicht über der dortigen unteren Grenze des Fächerbildes quillt eine üppige Fülle von Päonien und Chrysanthemen hervor. Daneben steht ein niedriger, kleiner japanischer Tritt, auf dem ein Blattfächer liegt und ein Büchschen gestellt ist. Hinter dem am Boden hockenden, Beifall klatschenden Koko liegt sein grosses Henkerschwert, Strick und Laute. Ein nicht zu schildernder phantastisch-exotischer Zauber geht von dem kleinen Meisterwerk aus.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Dass dessen Maler, der Schöpfer so vieler von Heiterkeit strahlender, Menschen-Lust und -Glück und die lachende Schönheit der Natur im Frühlingsglanz schildernden und verherrlichenden Bilder nicht minder befähigt sei, auch dem tiefsten Seelenschmerz, dem erschütterndsten Leid den rechten künstlerischen Ausdruck zu geben, dafür gab vor Allem F. A. Kaulbach's «Pieta» den überzeugenden Beweis. Es ist eine Komposition von edler, schlichter Grösse und Hoheit, welcher der Adel des Tons und die ganze Stimmung des Bildes durchaus entspricht. Vollendet gezeichnet ist der todesstarre, auf dem über den Boden vor dem tiefdunkeln Eingang zum Felsengrabe gebreiteten, Leintuche halb hingestreckt liegende Leichnam des Heilands. Das Haupt, über dessen blasses, ernstes Antlitz die Blutstropfen aus den von der Dornenkrone geritzten Wunden rieseln und die Schultern hat Joseph von Arimathia — eine ehrwürdige Greisengestalt mit kahlem Scheitel und weissem Bart, — die beiden oberen Zipfel des Leintuches hebend und anziehend, etwas aufgerichtet und gegen seine Knie gestützt. In der Stellung, in der Bewegung der Hände, durch die er das bewerkstelligt, in dem Herabbeugen des eigenen Hauptes zu dem des Toten spricht sich die zarteste, ehrfurchtsvollste Liebe des frommen Herzens für den heiligen Märtyrer aus, dem er das Grab bereitet hat. In leidenschaftlichem Schmerz hat sich Magdalena niedergeworfen, das Antlitz auf die Füsse des Toten gedrückt, so dass die Fülle der goldblonden Haare über die Wundmale hinfluthet. Jenseits des Leichnams ist die Mutter des Erlösers, vom Gram überwältigt, in sich zusammengebrochen auf die Knie gesunken. Nur noch aufrecht und zurückgehalten durch «den Jünger, den Jesus lieb hatte», blickt sie vorgestreckten Hauptes,

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.



Studienkopf.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Grossfürstin Sergius von Russland.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Portrait

mit Augen, aus welchen der ganze bittere Jammer des gequälten Mutterherzens spricht, in das ruhevolle Totenantlitz und die linke Hand hebt sich ihm entgegen, als strebte sie, die Blutstropfen von seiner Stirn zu wischen, während die Rechte kraftlos herabhängt. Johannes' Erscheinung ist glücklich frei gehalten von der Süsslichkeit und fast weibischen Schönheit, die ihm so viele Maler in alter und neuer Zeit auf ihren Bildern aus dem Evangelium gegeben haben. Seine verhältnissmässige Jugendlichkeit, die er auch in Kaulbach's Darstellung zeigt, schliesst hier nicht das Charaktervolle, Energische der Bildung des hagern, gramdurchfurchten Antlitzes aus. Ganz im tiefen Schatten kniet zur Seite Maria's noch die dritte der «heiligen Frauen», die, von dem Schmerz der Mutter des Heilandes ergriffen, mitfühlend zu ihr heraufschaut. Ueber dem Horizont am dunkelbewölkten Himmel leuchtet ein letzter goldiger Streifen durch die beginnende Dämmerung und dieser Schein des Abendhimmels wirft seinen Glanz über den Leichnam, über Magdalena's Gestalt, streift das Haupt Maria's und hebt den kahlen Schädel Joseph's von Arimathia scharf aus dem Dunkel des Hintergrundes hervor.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Wie hier den tiefsten Mutterschmerz, so hat Kaulbach auf dem Bilde «Mutter und Kind», die stille Beseligung des jungen Weibes durch den Besitz des in Gesundheit prangenden Söhnchens in einer Gruppe von holder Anmuth geschildert. Er hat sie nicht direkt als «Madonna mit dem Jesusknaben» bezeichnet. Aber nichts spräche dagegen, sie so zu nennen. Die junge Mutter in ihrer schlichten Haltung zeigt ein Antlitz von so wundervoller Schönheit, so jungfräulicher, ja kindlicher Reinheit des Ausdruckes; die grossen Augen blicken so ernst und ahnungsvoll — ein echtes Madonnengesicht. Sie lächelt den lockigen Buben, den sie auf dem linken Arm trägt, und dessen blühenden Körper sie mit den schlanken Fingern der Linken an sich drückt, nicht zärtlich an; aber mit stiller, rührender, mütterlicher Innigkeit schmiegt sie die Wange an die des Kindes, dessen linkes Händchen ihren Hals streichelt, während das rechte, — sich in seinem dunkeln Drange des rechten Weges wohlbewusst, — dorthin tastet, wo der Mantel und das Kleid die Mutterbrust bedecken und verbergen. Der idealen Lieblichkeit des Frauenkopfes entspricht die echt kindliche Schönheit des rundwangigen Knabengesichtes, das aus den grossen Augen naiv unbefangen hinausschaut.

Von Kaulbach's malerischen Schöpfungen idealistischen Stils sei hier noch das Widmungsblatt genannt, welches die Mitglieder der Akademie der bildenden Künste zu München dem Prinz-Regenten zu seinem siebzigsten Geburtstage stifteten. Die drei Musen der Malerei, der Architektur und der

Bildhauerei zu einer Gruppe vereinigt in freier Phantasielandschaft, die von zwei rothen Marmorsäulen mit Goldkapitälen eingefasst wird, blicken huldigend hinauf und heben jede eine Hand empor zu dem lorbeerumkränzten Medaillon-Reliefportrait des Regenten, das von beflügelten um die Krone von Lorbeerbäumen schwebenden und anderen, auf einem von Säule zu Säule gespannten Fruchtfeston sich wiegenden, Putten hinaufgezogen wird. Kaulbach ist hier nicht über die herkömmlichen Darstellungsformen solcher allegorischen Huldigungsbilder hinausgegangen. Aber innerhalb dieser Grenzen hat er in diesem Blatt eine Komposition von «klassischer» Anmuth geschaffen, der es auch an reicher, festlicher malerischer Wirkung nicht mangelt.

Einem Maler, der mit so feinem Blick für die Schönheit und für das Charakteristische der Menschengesichter und -Gestalten begabt ist wie F. A. Kaulbach, kann auch der Sinn für die Bildungen und für den Stimmungszauber der landschaftlichen Natur nicht verschlossen sein. Dass er dafür offene Augen und eine starke, innige Empfindung hat, bewies er in allen den hier besprochen gewesenen Bildern mit landschaftlichem Hintergrunde und von Szenen, die in freier Natur spielen. Aber es sind auch einige wenige reine Landschaftsbilder von ihm bekannt geworden, in denen sich sein Talent für diese besondere künstlerische Gattung mit voller Entschiedenheit ausspricht. Die Motive sind ausschliesslich italienischer Natur entlehnt; oder es scheinen vielmehr Studien zu sein, die unmittelbar nach italienischen Szenerien gemalt sind. Auf allen kehren die grossen, einfachen, dunkeln, hochaufstrebenden Formen der Zypressen wieder, die seinem malerischen Empfinden den stärksten Eindruck gemacht zu haben scheinen. Auf dem einen Bilde sieht man sie in langer, gerader Linie nahe an einander gepflanzt, dicht an einem Mäuerchen eine Allee bilden, die zur Rechten einen sich tief in die Fläche hinein schiebenden Weg zwischen ihr und der kahlen, fensterlosen höheren Mauer eines Klostergebäudes begrenzt. Hinter der Bank, welche diesen Weg an seinem Ende abschliesst, drängen sich Laubbäume und Gebüsche eines Gartens. An die hohe Mauer gelehnt, deren schmalen Schatten die noch hochstehende Sonne genau

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

bis zum Fuss der Zypressenreihe wirft, lehnt ein einsamer Mönch, in das Lesen eines Buches versenkt. — Auf einer anderen Landschaft bilden die schwärzlichen Massen der Zypressen einen höchst wirkungsvollen Kontrast mit den von der Frühlingssonne hell beschienenen Laubmassen, die im tieferen Grunde des Bildes zwischen ihnen sichtbar werden, mit dem blüthenbedeckten Gebüsch vorn an der Hauswand, die ihren Schatten über den vorderen Plan wirft und mit der hellwolkigen Luft, von der sich die düstere Baumgruppe scharf abhebt. Grossartig disponirt und von ergreifender, echt poetischer Stimmung ist eine dritte Landschaft: drei mächtige Zypressen und einige Olivenbäume auf einer Hochebene, an deren Fuss sich eine blaudunkle Seefläche bis zu den sie jenseits einfassenden Bergen ausdehnt; wolkiger Himmel darüber mit einem helleren Lichtstreifen über dem Höhenrücken.

Doch, was F. A. Kaulbach auf allen diesen Gebieten der Malerei geschaffen und geleistet hat, seine glänzendsten Erfolge hat er auf dem der Bildnissmalerei errungen. Die Zahl der von ihm theils in Pastellfarben, theils nur mit leichter Farbenandeutung in Kohle und Kreide gezeichneten, theils in Oelfarben bis zur letzten Vollendung durchgeführten Portraits ist «Legion». Die nach schönen Frauen und Fräulein, sowohl der höchsten als der bürgerlichen Gesellschaftskreise, und die nach Kindern gemalten bilden zwar die grosse Mehrheit. Aber wenn er durch seine ganze Eigenart und Anlage zum Frauen- und Kindermaler berufen ist, so zeigt er sich doch auch in seinen besten männlichen Bildnissen durchaus auf der gleichen Höhe der Meisterschaft. Unter diesen gebührt der Preis vor allen anderen dem grossen Portrait des eigenen Vaters, des Hofmalers Friedrich Kaulbach in Hannover. Hier hat in Wahrheit die Liebe den Pinsel geführt, die der rein künstlerischen Begeisterung für die ungewöhnliche Schönheit der, das Gepräge idealer Vornehmheit tragenden, Erscheinung des lebendigen Originals innig gesellt war. Der herrliche, graubärtige Künstlerkopf mit dem vollen lockigen Haar, wie die mit einem weiten, langen Pelzrock bekleidete, zurückgelehnt im hochlehnigen Armstuhl sitzende, hohe schlanke Gestalt sind im Profil dargestellt in einer Haltung, die in ihrer Lässigkeit und Ungesuchtheit nichts von einer gemachten Pose hat, aber desto mehr natürliche Würde zeigt. Die beiden Hände sind — ganz zuwider der heute Seitens vielgepriesener Meister nur zu beliebten, nicht scharf genug zu bekämpfenden, schlechten Gewohnheit — ebenso bewundernswerth durchgeführt, ebenso fein charakterisirt in ihrer dem ganzen Wesen des Mannes genau entsprechenden Bildung, wie der Kopf. Die Linke umfasst leicht die Seitenlehne des Sessels. Die Rechte liegt auf der Platte eines Tischchens

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.

auf und hält das Lorgnon, das der Dargestellte abgenommen zu haben scheint, um etwa ein vor ihm stehendes Gemälde besser auf seine allgemeine Wirkung hin zu prüfen. Ohne irgend in's Kleinliche zu verfallen, mit dem wohlthuenden Anschein grösster Freiheit und Leichtigkeit, ist das grosse Bild in allen Theilen auf's Gewissenhafteste in Zeichnung und Modellirung durchgearbeitet und in Tönen von einer ernsten und zarten Harmonie und von edelstem Schmelz gestimmt.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Ein anderes vorzügliches Beispiel der treffenden Darstellung auch männlicher Persönlichkeiten ist das Profilbildniss eines zur Jagd gerüsteten Mannes im kraftvollsten Lebensalter, der in einen Lodenwetterrock gekleidet, den weichen Jägerhut in der Linken, mit umgehängter Büchse, in deren Riemen er den Daumen der Rechten hakt, aufrecht dasteht. Ein scharf und kühn geschnittenes Antlitz, mit kurzgehaltenem Haar und Vollbart; Kopf und Gestalt der Verkörperung stolzer und energischer Männlichkeit. Diesem in den Formen, dem Ausdruck und der ganzen Haltung fest und klar ausgeprägten Charakter gemäss ist auch die malerische Behandlung des Bildnisses in ihrer Breite und wuchtigen Kraft. — Zwei grosse Bildnisse des Prinz-Regenten Luitpold hat Kaulbach ausgeführt. Das Eine zeigt den hohen Herrn in lebensgrosser Gestalt (bis zu den Knieen) an einem mit Büchern bedeckten Tisch stehend, in bürgerlicher Gesellschaftstracht, mit dem Orden des Goldenen Vliesses um den Hals; die rechte Hand, welche die Handschuhe hält, auf die Tischkante gestützt. Das Antlitz im Profil. Auf dem anderen, einige Jahre früher gemalten Bilde, erscheint der in ganzer Figur Dargestellte stehend, in dem malerischen kleidsamen alt-«spanischen» Zeremonienkostüm des St. Michaelordens, dem geschlitzten dunkeln Wams und Schultermantel, den Degen an der Hüfte, im linken Bein ruhend, das Gesicht dem Beschauer zugewendet. Die ungebrochene Kraft und Elastizität, welche der Regent sich bis in sein hohes Lebensalter hinein zu bewahren gewusst hat, kommt in der so gekleideten und so dastehenden Gestalt zum lebendigen Ausdruck; in den Zügen des bärtigen Gesichtes, im Blick der Augen aber jene Mischung von Altersweisheit und Jugendfrische, von Energie und Güte, welche sich in dieses Fürsten menschlicher Persönlichkeit in seinem ganzen Thun und Verhalten offenbaren. In neuester Zeit sind diese Bildnisse des Prinz-Regenten von F. A. Kaulbach noch um ein drittes vermehrt; eine Pastellzeichnung des prächtigen silberbärtigen Charakterkopfes von sprechendstem

und liebenswürdigstem Ausdruck der Augen und Züge und kraftvoller plastischer Modellirung.

Ein männliches Bildniss von grösster Lebendigkeit und Charakterwahrheit, das in jedem Zuge die ganze Frische des ersten glücklichsten Wurfes zeigt, ist das von Kaulbach nach seinem genialen Freunde Lorenz Gedon gemalte Brustbild. Nur der Kopf mit den üppigen, wirren, über die Stirn hereinkrausenden, schwarzen Haaren, den feurig blitzenden, klugen, dunkeln Augen und dem kurzen schwarzen Bart ist fertig durchgeführt. Auch das Brustbild des älteren Mannes mit dem langbärtigen Kopf, dessen Scheitel eine weiche Mütze bedeckt, mit der Adlernase und dem Adlerblick, der von den buschigen Brauen beschatteten Augen — einem echten Jägerantlitz — ist hier noch zu nennen.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Hunde

Unter den Kinderbildnissen des Meisters sind besonders zwei Gruppenportraits, welche durch ihre Auffassung, die Komposition, den fesselnden Ausdruck des kindlichen Wesens und seelischen Lebens der Dargestellten, wie durch die koloristischen Vorzüge die grösste und nachhaltigste Wirkung gemacht haben. Das Eine ist das Doppelportrait zweier Schwestern, eines etwa zehn- und etwa zwölfjährigen, schlank aufgeschossenen Mädchens. Das Eine im kurzen, ärmellosen weissen Röckchen und langen dunkeln Strümpfen, sitzt mit herabhängenden Beinen auf hohem, rothsammtenem, alterthümlichem Lehnsessel; die Füsse berühren nicht den Boden. Die dunkel gekleidete Schwester steht daneben, einen grossen Ball in der Rechten, sich eng an Schulter und Schooss der Sitzenden anschmiegend. Die quer über der Stirn abgeschnittenen, über den Rücken und die Schultern zur Brust niederwallenden, offenen seidigen Haare fassen die zartfarbigen, einander schwesterlich ähnlichen und doch so individuell verschiedenen, weichen und lieblichen Mädchengesichter wie in dunkeln Rahmen ein. Gesichter, deren feine Formen und deren Blick, ebenso wie der Wuchs und die Haltung der schlanken Gestalten, wie «die Raupe schon die Chrysalide, den künftigen Schmetterling deutet» ahnen und erkennen lassen, zu welchen bestrickenden Schönheiten sich in den nächsten Jahren diese beiden Kinder entwickeln müssen.

Das andere Kinder-Gruppenportrait ist das der fünf kleinen Sprösslinge, Buben und Mädchen, des Prof. Dr. Pr. in München, die sämmtlich gleichmässig in weisse Pierrotkostüme mit grossen Pompons, statt der Knöpfe an ihren hängenden Wämsern, weite Kniehöschen und hohe schwarze Strümpfe gekleidet, hohe spitze Mützen auf den Köpfen, in einer Reihe nebeneinander in echt kindlich naiven Stellungen sitzen. Nur das kleinste Bübchen steht auf dem linken Flügel neben den Geschwistern.

Sie alle blicken den Beschauer aus dem Bilde heraus mit den grossen, muntern, braunen Augen in den lachenden Gesichtern an, aus denen das herzliche Vergnügen an der lustigen Maskerade, der drolligen Verkleidung ihrer kleinen Persönchen spricht, die es fast unmöglich macht, zu erkennen, welche von ihnen die Buben und welche die Mädchen sind.

Den Liebreiz, die Schönheit der damit gesegneten Damen, der edeln Fräulein, der jungen wie der reiferen Frauen unserer Zeit hat kein lebender deutscher Maler in deren Bildnissen vollendeter und eindrucksvoller zu schildern vermocht, als F. A. Kaulbach. Bei weiblichen Bildnissen ist die Frage der Tracht, in welcher die zu Malenden erscheinen und dargestellt werden sollen, eine nichts weniger als nebensächliche. Kaulbach behält sich das ihm auch willig zugestandene Recht vor, diese Trachten so zu wählen und zu arrangiren, wie sie ihm für den eigenthümlichen Erscheinungscharakter jedes seiner Modelle am angemessensten und am geeignetsten dünken, um dessen besondere Vorzüge zur vollsten Wirkung gelangen zu lassen. So treffen wir in der langen Reihe seiner weiblichen Bildnisse neben solchen, auf denen die portraitirten Damen in Trachten von untadeliger, in dem Jahr, da sie gemalt wurden, modernst gewesener Eleganz und in entsprechenden Umgebungen dargestellt sind, nicht selten solche, auf welchen man die schönen Glieder in frei erfundene Phantasie-Kostüme, in ideale Gewänder gehüllt, erblickt. Zu den meisterhaftesten und eindrucksvollsten dieser letzteren Art zählt das Bildniss der schönen blonden Frau Schäufflin. Die Gestalt (im Profile) bis zum Gürtel ist in einen duftig leichten, halb durchsichtigen, in weichen Fältchen fliessenden Stoff gekleidet; von da abwärts in einen dunkeln Mantel drapirt. Den nackten Arm und die Linke zur Brust erhebend, in der Rechten eine auf dem Schooss ruhende Rose haltend, den Kopf gegen die linke Schulter und das Gesicht dem Beschauer zuwendend und diesen anblickend, sitzt sie im Sessel, über dessen hohe Rücklehne ein Theil jenes dunkeln Mantels herniederwallt. — Ein anderes reizendes Beispiel derselben Gattung weiblicher Bildnisse ist das der Comtesse W. In ein ähnlich zartes, durchschimmerndes, helles

*Fr. Aug von Kaulbach.* Studie

Gewebe gekleidet, über das, von den Hüften abwärts, sich ein prächtig schimmernder indischer Stoff legt, Lotosblumen in den herabgesenkten schönen Händen haltend, steht sie da und blickt träumerisch sinnend, das Haupt etwas zur linken Seite geneigt, in unsere Augen.

Die Bildnisse Kaulbach's von Frauen und Mädchen in der Modetracht der Jahre, in denen sie gemalt worden, sind dennoch durchaus frei von jedem «modepuppen»artigen Anfluge, wie ihn die manches beliebten Portraitisten der eleganten Welt nicht eben selten zeigen. Wie meisterhaft und glanzvoll er auch die verschiedenen Stoffe moderner Damen-Toiletten, jeden in der Eigenthümlichkeit seiner Oberflächen, seines Faltenwurfs, in der Glut und Pracht wie der Zartheit, Stumpfheit und im milden Leuchten seines Tons wiederzugeben versteht, so prunkt er doch nicht mit dieser Virtuosität. Ebensowenig sucht er seine Aufgabe darin, seine Bildnissköpfe und Gestalten in künstlichen und absonderlichen Beleuchtungen zu malen. Von ruhiger Tageshelle umflossen, meist ohne starke Kontraste von Licht- und Schattenmassen, aber am häufigsten in geschlossenen Räumen — seltener vor offenen landschaftlichen Hintergründen — stellt er sie (in seinen durchgeführten Oelgemälden) dar; Gesicht, Arme, Hände und die mit Vorliebe in lichtfarbige Stoffe gekleideten Gestalten hell herausgehoben aus dem tief gestimmten Fond und der Umgebung. Immer ist es das sprechende Leben der Gesichter, der Blick der Augen, die meisterliche Zeichnung und körperhafte Modellirung der in leuchtenden Hauttönen durchgeführten, unverhüllten Partieen der Gestalt, der Hauch gesteigerter Anmuth über der ganzen Erscheinung, die uns aus dem Bilde entgegentritt und der vornehme Geschmack im ganzen Arrangement wodurch auch diese weiblichen Portraits Kaulbach's vor Allem wirken. Von einigen der eminentesten darunter geben die diesen Blättern beigegebenen photographischen Nachbildungen eine Anschauung, wenn diese sich freilich auch nicht auf die Farbengebung erstrecken kann. Da ist das grosse Bildniss (in ganzer jugendschlanker Gestalt, in hellem Atlasschleppkleide) der Grossfürstin Sergius von Russland, auf einer Parkterrasse stehend, die schlanken Finger der Rechten leicht auf das weiche Pelzwerk des, auf einen Lehnsessel neben ihr geworfenen, Mantels stützend. — Das Bild der jungen Frau in ganzer Gestalt im tief aus-

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.



Miss Chippendale.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.

geschnittenen, ärmellosen, knapp umspannenden, rothen, schärpeumgürteten Kleide, mit dem breitkrämpigen Federhut auf dem Hinterhaupt, mit dem gekrausten blonden Haar auf der Höhe des Scheitels, dem berückenden Blick der leise lächelnden grossen Augen, mit den klassisch geformten Armen. Hingegossen sitzt sie in dem grossen Lehnsessel, das Kinn hat sie leicht gegen die Rechte gestützt, während die behandschuhte Linke, von deren Fingern der lange, weisse, zusammengefaltete Fächer herabhängt, auf der Seitenlehne ruht, über welche ein pelzgefütterter Umhang geworfen ist. — Das Portrait der blonden jungen Frau mit den weichen blauen Augen, dem schleifengeschmückten, breitkrämpigen, hellfarbigen Hut auf den krausen blonden Haaren die, eine Federboa um Hals und Schultern, die Hände ineinandergelegt, die Unterarme auf der Rundlehne des Holzsessels, etwas vorgebeugt dasitzt. — Das Bild der Frau C., die vor hellem luftigem Hintergrunde ruhig dasteht, den unbedeckten, dunkellockigen Kopf ein wenig zur rechten Schulter gewendet, die ernst blickenden, grossen Augen auf den Beschauer gerichtet, die jugendkräftige, unverschnürte Gestalt in einem leichten, locker sitzenden, mit einfacher Seidenschärpe umgürteten, weitärmeligen Kleide, die Rechte auf die Hüfte gestützt, in der Linken eine Nelke tragend. — Das Bild des jungen Mädchens mit dem dichten, wirr gekrausten, blonden Haar, dem fast noch kindlich runden Gesicht, dessen Augen uns so ernsthaft und treuherzig anschauen. Die schlanke Gestalt, in eine hellfarbige Blouse mit offenem, umgeschlagenen, breiten Kragen gekleidet, sitzt in einfachster Stellung, die Hände im Schooss, vor tiefdunkelm Hintergrunde, da. — Das von ovalem Rahmen umfasste, grosse Portrait, welches die diesjährige Berliner Kunstausstellung schmückte: die im niedrigen, modernen, englischen Lehnsessel sitzende, schöne, schwarzlockige junge Frau in leichtem, von der breiten Seidenschärpe umgürtetem weissem Kleide. Dem Beschauer ist das feingeformte Antlitz mit den dunkeln Augen, unter den an

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Portrait

der Nasenwurzel fast zusammengewachsenen schwarzen Brauen zugekehrt. Die auf dem Schooss liegende Rechte hält eine Rose, indess der linke Arm auf der Rücklehne ruht und die Hand herabhängen lässt. Diese Formation der scharf gezeichneten dunkeln Brauen und auch manches sonst Uebereinstimmende im Gesichtsschnitt und den Zügen legt die — ich weiss nicht bestimmt, ob wirklich begründete — Vermuthung nahe, das lebendige Original dieses Bildnisses sei auch das jener «Studie», von welcher wir (auf S. 32) eine kleine Nachbildung geben. Hier ist die schöne junge Frau in ganzer Gestalt gemalt; nicht als ob sie zum Portrait gesessen hätte, sondern als wäre sie, ihr selbst unbewusst, von dem Meister belauscht worden, als sie so, allein mit ihren Träumen und frei schweifenden Gedanken, am Sommertage im Garten auf der Ruhebank sass, von den Blumen umduftet, vom linden Lufthauch, der in den Wipfeln der Bäume säuselt, umweht. In lässiger, bequemer, aber darum nicht weniger graziöser Haltung, ein Knie über das andere geschlagen, die Linke im Schooss, zwischen den Fingern der auf der niedrigen Rückenlehne ruhenden schlanken Rechten das kleine Buch, in welchem die grossen Augen eben gelesen hatten, ohne dass es ihre Seele zu fesseln vermocht hätte, sitzt sie da, von dem leichten Sommerkleide umbauscht. Mit stillem Wohlgefühl scheint sie das ruhige Glück der Stunde und der Einsamkeit zu geniessen, während «ihre Seele spannte weit ihre Flügel aus». — Ein andres Frauenbild des Meisters von wahrhaft poetischem, seelischem Zauber giebt die phototypische Nachbildung der «Studie» (auf S. 17) wieder und ein an das der Duse erinnerndes zartes Antlitz, in dessen reine Stirn die dunkeln Haare tief hineinschatten; mit grossen sammetweichen, von den breiten

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Lidern halb bedeckten dunkeln Augen unter fast horizontal gezeichneten Brauen, mit edelgeschnittener Nase und einem Munde, um dessen «schön gereimte Lippen» ein leises schmerzliches Zucken zu spielen scheint. Die Haltung des leicht gegen die rechte Schulter geneigten schönen Hauptes, der ernste traumvolle träumerische Blick der Augen, der stummberedte Mund, die Stellung der schlanken dunkel und schlicht gekleideten Gestalt — Alles klingt hier harmonisch zusammen, wie zu einem seelebestrickenden Akkord voll süsser Schwermuth. — Noch manches hier nicht reproduzirten bewundernswerthen Bildnisses von Frauen aus den bevorzugten Gesellschaftskreisen ist wohl zu gedenken, das einer früheren Periode Kaulbach's entstammt. Ich nenne: das Portrait in ganzer, stehender, lebensgrosser Gestalt seiner schönen, blonden (im vorigen Jahre verstorbenen) Schwester in grauer Atlasschlepprobe über weissem Spitzenkleide aus dunkelm Raume hervortretend, ein liebevoll mit aller Kunst in einer kühlen silbrigen Tonstimmung von grösster Feinheit durchgeführtes Bild. Das Bildniss der eigenen jungen Gattin, ebenfalls in stehender, ganzer, lebensgrosser Gestalt, ein Hütchen auf dem Haupt, im dunkeln engärmligen Kleide, ein grosser Hund an ihrer Seite. Das der Prinzessin, geborenen österreichischen Erzherzogin, Gisela, die in überschlanker Gestalt in einem Kleide ähnlichen Schnittes wie jene, neben einem Lehnsessel stehend, dargestellt ist. — Das der Frau Kommerzienrath Heyl in Worms, der älteren der schönen Töchter des Hauses Stein in Köln, einer Dame von majestätischer Gestalt, stehend, in prächtiger, hellschimmernder, ausgeschnittener Robe; einen grossen weissen Straussenfederfächer in der Linken. — Das Bildniss ihrer schlankeren, anmuthsreichen, jungen Schwester und Schwägerin (Gattin des Obersten Heyl in Darmstadt) in einer malerischen Toilette, deren Farben zu einem Akkord von wundervoller

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studienkopf

Feinheit zusammenklingen. Das der Gräfin Deym, der Frau v. Guilleaume, mit dem zarten vergeistigten Antlitz, die in dunkeln Sammt und Atlas gekleidet, im Sessel sitzt; das der Frau Cramer-Klett, die in ganzer Gestalt, in eleganter Tracht in einer Divanecke ruhend dargestellt ist. — Das der Gattin Munkacsy's, deren etwas übervolle Gestalt und Antlitz mit einem an den des Rubens erinnernden fetten, saftigen Vortrag gemalt ist.

*Fr. Aug. von Kaulbach.* Studie

Doch genug dieser Aufzählung von Bildnissen des Meisters.

In einem verhältnissmässig noch so jugendlichen Lebensalter — sechsundvierzig Jahre — blickt er bereits auf eine lange, glänzende und erfolg- und ehrenreiche Laufbahn zurück, auf eine enorme Fülle von während derselben geschaffenen Werken, welche der deutschen Kunst unserer Zeit, wie ihm selbst, zum dauernden Ruhm gereichen, mit denen er zahllosen Menschenseelen immer wieder jene reinsten Freuden gespendet hat, welche nur echte Kunst und Schönheit gewähren. Alles lässt hoffen, dass für ihn das Ziel dieser Laufbahn noch in weiter Ferne liege und er noch lange mit ungeschwächter künstlerischer Kraft weiter schaffen und wirken werde wie bisher, ohne sich beirren und von dem von ihm als recht erkannten Wege ablenken zu lassen durch verkehrte Moderichtungen und ohne von jenen epidemischen Geschmackskrankheiten ergriffen zu werden, welchen wir heute nicht nur eine Masse von «Armen im Geiste» und an Begabung, sondern leider auch manches ursprünglich gesunde und tüchtige Talent erliegen sehen.

Fr. Aug. von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait-Studie.

# FRIEDRICH PERLBERG

## Meine Reise durch Aegypten, Nubien und den Sudan.

*Friedrich Perlberg*

Es war in den ersten Tagen des Jahres 1896, als ich beim Durchblättern eines englischen Reise-Journals die Entdeckung machte, dass der nubische Theil des Nils vom ersten Katarakt aufwärts wieder bereist werden könne, ohne dass man vom Mahdi gefangen, oder gar von fanatischen Derwischen getötet würde. Sofort erwachte in mir die Sehnsucht nach dem fernen Aethiopien, diesem interessanten Lande, welches uns Europäern seit dem Fall Chartums und dem Tod des edlen Gordon ein versiegeltes Buch war.

So wurde denn mit raschem Entschluss der vielgereiste Koffer, der treue Gefährte so mancher interessanten Fahrt, gepackt, der Malkasten mit frischer Munition versehen, und «über Nacht» befand ich mich schon in Triest; buchstäblich, denn der Eilzug durchfliegt die Strecke von München bis Triest in nicht viel mehr als einer Nacht. Die in Triest heimische Bora wüthete so stark, dass in den dortigen Strassen Seile gespannt werden mussten, an denen sich die Fussgänger festhielten, um nicht auf das Pflaster geschleudert zu werden. Drei Tage war es kaum möglich, das gastliche Hôtel de Ville zu verlassen. Am 22. Januar 1896 begab ich mich an Bord der «Habsburg», eines der schönsten Schiffe des Oesterreichischen Lloyd, dessen Dampfer sich mit Recht eines Weltrufes erfreuen. Alle Stände, alle Altersklassen waren auf unserem Schiffe vertreten. Die Verpflegung und Bedienung war eine vortreffliche und liess nichts zu wünschen übrig. Die «Habsburg» erreichte unter der trefflichen Führung des alten Kommandanten P. Mersa glücklich ihr Ziel, und am frühen Morgen des 25. Januar lagen wir schon im Hafen von Alexandrien. — Nachdem ich mich durch eine Musterkarte aller Menschen- und Hautracen, die sich als Zollbeamte, Eseljungen, Droschkenführer u. s. w. mit sinnverwirrendem Gebrüll herandrängten, durchgekämpft, begab ich mich direkt zum Bahnhof, um den Expresszug nach Kairo zu besteigen. Lange vor Kairo tauchten schon die Contouren der Pyramiden am wolkenlosen, klaren Himmel auf, und nach vierstündiger Fahrt bin ich wieder einmal in der alten Khalifenstadt unter den Palmen des gastlichen «Hôtel du Nil», bewillkommt

*Friedrich Perlberg.* Erzherzog Ludwig und Capitän Mersa an Bord der «Habsburg»

*Friedrich Perlberg.* Strasse in Kairo mit Hochzeitszug

von dem wackeren Inhaber Herrn Fleischmann aus München. Kairo oder « Masr el Kâhira », wie es die Araber nennen, ist zwar schon lange nicht mehr die « Siegreiche », dennoch bleibt sie für den Künstler und Gelehrten, ob er nun den herrlichen Moscheebauten, oder den Araberviertelu, oder den Pyramiden seine besondere Aufmerksamkeit zuwenden mag, die interessanteste Stadt der Welt.

Ein Blick über die Stadt von den Höhen des Mokattam-Gebirges wird Jedem unvergesslich bleiben, der hier das grossartige Naturschauspiel eines Sonnenuntergangs bewunderte. Die Sonnenscheibe ist soeben hinter den Pyramiden verschwunden; da plötzlich flammt rothe Glut empor, der ganze Horizont schwimmt in purpurfarbenem Schimmer, von gold-glühenden Wölkchen durchzogen. — Nur langsam verblasst das entzückende Lichtwunder.

« 5000 Derwische marschiren gegen Wadi Halfa! » war in den Zeitungen zu lesen und eine hohe Persönlichkeit in Kairo prophezeite mir, dass ich unfehlbar in die schwarzen Hände des blutdürstigen Mahdi fallen würde — doch das Alles war für mich « Mafisch » und hielt mich nicht ab, meine Reise nach dem gefürchteten Aethiopien anzutreten. « Insch'allah! »

Noch einmal besuchte ich die Pyramiden, diese gewaltigsten Bauwerke der Erde und die melancholisch in die Ferne blickende mystische Sphinx, vor der Abraham, Josef, Moses, Kambyses, Alexander der Grosse, Cäsar, Kleopatra, Herodot, Solon, Plato, Napoleon I. gestanden waren, malte dann bei glühendem Wüstensturm eine Aquarelle und gedachte der Worte Napoleon I.: « Soldats, du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent! »

Der Dampfer « Cleopatra » liegt an der Brücke bei Kasr-en-Nil zur Abfahrt nach Ober-Aegypten bereit, Passagiere aus allen Nationen, Lastträger, Diener etc. in allen Farben wimmeln durcheinander, spekulative Araber-Jungen verkaufen noch die nothwendigen Fliegenwedel (Challas). Endlich dampft das kleine Fahrzeug hinaus. Im goldglänzenden Morgenduft leuchten die unzähligen Minarets und die Khalifenstadt entschwindet langsam den Blicken. Wie ein reiches Panorama gleiten die üppig bewachsenen Ufer mit den stolzen Palästen vorüber; die Pyramiden geben noch fortwährend den Hintergrund des herrlichen Bildes bis Roda hinab, wo die prachtvollen Anlagen des Nilometers und

*Friedrich Perlberg.* Thor der Universität in Kairo

*Friedrich Perlberg.* Pyramiden von Gizeh

der schöne Garten mit dem Palais des Vicekönigs auftauchen. Hier in Roda hat die Königstochter beim Baden den braven Moses in seinem historischen Binsenkörbchen aufgefunden. Die Geschichte reicht zurück in eine ferne Vergangenheit; aber die Landschaft, die ganze Szenerie ist heute wohl noch unverändert dieselbe, wie in jenen uralten Zeiten. Nur der Dampfer gleitet als ein Stück fremden modernen Lebens durch diese vieltausendjährige Welt. In Roda werden Hühner und Enten für unsern Vorrath auf das Schiff geladen unter dem landesüblichen Geschrei und Gebrüll, das die Araber bei jeder Gelegenheit unerlässlich finden. — Hinter Roda breitet sich der Nil gewaltig aus; das Wasser, die Ufer sind reich belebt. Wir passiren die sehr malerisch gelegenen Steinbrüche von Turah, aus denen sich schon das alte Aegypten das Material zu seinen Wunderbauten holte. Die Pyramiden von Sakkarah und die von Daschur sind noch viele Stunden weit sichtbar, dann gleiten wir an dem neu entdeckten Badeort der Wüste, Helûan, vorbei, dessen Häuser und Zelte hell herüber leuchten.

Wenn wir bei einem arabischen Dorfe vorbeikommen, so steht, liegt, oder sitzt die halbe Bevölkerung faulenzend vor den Hütten. So elend diese fast immer halb verfallenen Ortschaften in der Nähe

*Friedrich Perlberg.* Sphinx im Samum

aussehen, so malerisch ist der Eindruck vom Ufer aus. Der Aegypter ist ein grosser Taubenliebhaber und züchtet diese Vögel zu Tausenden; dabei baut er ihnen eigene Häuser, die mit ihren zahllosen kleinen Fensterchen alterthümlichen Festungen gleichen. Daher sehen die meisten Fellahdörfer von weitem aus wie eine ganze Reihe halb zerfallener altdeutscher Ritterburgen.

Den Hauptreichthum des Landes bilden die Dattelpalmen. Die Dattelpalme braucht sieben Jahre Zeit, bis sie Früchte trägt, und nach acht bis neun Jahren schon stirbt sie langsam ab; aber die ungeheure Masse von Früchten, welche dieser merkwürdige Baum alljährlich trägt, macht seine Anpflanzung dennoch ergiebig und lohnend. Ein Palmenwäldchen liefert seinem Besitzer eine ganz anständige Rente, und in Nubien, wo die besten Datteln wachsen, ist die Frucht sogar das Brod der Eingebornen.

Nun beginnt schon die Region des Zuckerrohres. Die Felder am Ufer, wo es in doppelter Mannshöhe wächst, sind so dicht bewachsen, dass man nicht einen Schritt weit einzudringen vermöchte. Unsere Matrosen kaufen sich für wenige Pfennige grosse Vorräthe davon und kauen und saugen das süsse Zeug, ungefähr wie unsere Kinder das Süssholz — ein nationales Vergnügen. Zwischen den bewohnten Ortschaften und den zerstreuten, stets sehr malerisch gelegenen Besitzungen irgend eines Pascha's oder dem vielkuppeligen Grabgewölbe eines Heiligen (Schechs) dehnt sich unabsehbar die Wüste, aus welcher die einzelnen bepflanzten und von Menschen bewohnten Oasen wie freundliche Inseln aus einem gelben Sandmeere emporragen.

*Friedrich Perlberg.* Tempel von Kom Ombos

Die Sonne scheint unsere Wasserstrasse in flüssiges Gold zu verwandeln; am Mast singt der Steuermann seine melancholischen Lieder, die ein Matrose, neben ihm kauernd, mit leisen Schlägen auf der Handtrommel begleitet; so schwimmen wir mit unserm Hause vorwärts und lassen die Uferpanorama's wie eine Wandeldekoration in einem Zauberspiegel langsam an uns vorübergleiten. Zahllose Bewässerungsbrunnen (Sakieh), von Büffeln, denen man die Augen verbunden hat, ewig im Kreise herumgedreht, knarren ihr monotones Lied, zierliches Volk von Kranichen zieht kreischend über unseren Köpfen fort, während der wunderschöne Flamingo mit seinem rosenrothen Gefieder uns neugierig den Schlangenhals aus dem Röhricht entgegenstreckt. Wie Zeichnungen aus alten Nebelbildern gleiten Familiengruppen an uns vorüber; seit Jahrtausenden hat sich an diesen lebenden Bildern nichts geändert, und den Originalen zur Flucht nach Aegypten kann man jede Stunde begegnen.

Endlich liegt die erste grössere Stadt vor uns, Minye, mit seiner grossen Zuckerfabrik; hier pflegen die Dragomans ihre Schiffe für den nächsten halben Monat zu verproviantiren, da von Theben an wenig oder nichts mehr zu bekommen ist; grosse Vorräthe von frischen Lebensmitteln, Gemüse,

Früchte u. s. w. bringt man an Bord, die Matrosen sind vollauf beschäftigt, sich ihr Brod für den weiten vor uns liegenden Weg zu backen. Auf der Weiterfahrt kommen wir an den Ruinen des Dorfes Beni Hassan vorüber, welches Ibrahim Pascha zusammenschiessen liess, weil die Einwohner sich des Raubens und Stehlens nicht enthalten konnten.

Siût, die Hauptstadt von Oberägypten, die nun vor uns auftaucht, sieht, im Vorüberfahren betrachtet, mit ihren vielen Minarets, Kuppeln, Palästen und dunklen Alleen von Sykomoren sehr stattlich aus; es ist der Sitz eines Gouverneurs und ein namhafter Handelsplatz, da alle Pilgerkarawanen sie durchkreuzen. Der Bazar ist mit den Produkten aus dem Innern Afrika's, mit Elephantenzähnen, Straussenfedern, Löwen- und Pantherfellen reichlich versehen.

Ich ritt von Siût aus nach den sehenswerthen Felsengräbern aus der 13. Dynastie. Als ich über den Marktplatz des Ortes kam, wurde eben ein Galgen vollendet, um einen Mörder — einen Araber — in's Jenseits zu befördern. Der Delinquent hockte gleichgiltig und theilnahmslos unter dem Galgen, während die gesammte Einwohnerschaft, Gross und Klein, sich lustig um die Szene herumtummelte, wie bei einer deutschen Kirchweih.

Weiter südwärts fahrend, erreichte ich Girgeh, wo ich nach dem vier Stunden entfernten Abydos reiten wollte; schlecht gesattelte und noch schlechter gezäumte Esel erwarteten uns mit den Führern, und fort ging es in glühender Sonne über das wüste Sandmeer landeinwärts. Alles Leben erstirbt hier in der Einöde, die fröhlichste Gesellschaft verstummt, sobald das Schweigen der Wüste sie umgiebt, die Zeit dehnt sich endlos, wie die gelbe trostlose Fläche rings umher. Die zwei Fuss lange, hornschwänzige Wüsteneidechse, das verkleinerte Abbild des Krokodils, oder eine andere fast mikroskopische Art von äusserst zierlichen, breitgestreiften Namensschwestern desselben, vielleicht eine scheu fliehende pfauchende Cobra, sind die einzigen lebenden Geschöpfe, die unsern einsamen Weg kreuzen. Die gehörnte Viper — Cleopatraschlange — ist kaum von dem gelben Wüstensand, in dem sich das giftgeschwollene kleine Ungethüm sonnt, zu unterscheiden. In Abydos befinden sich die sehenswerthen Ueberreste des Memnoniums Seti I. mit der berühmten Königstafel; ein weiterer Ritt durch Palmenwälder und Zuckerrohrfelder brachte mich bei Belliâna wieder an den Nil.

*Friedrich Perlberg.* Memnon's Kolosse in Theben

Keneh, die Heimath der berüchtigten Tänzerinnen (Chawâzi), der porösen Wasserkrüge (Gulle) und der guten Datteln erschien, und ich stieg gegenüber in Dendera an's Land, um nach dem herrlichen Tempel, dem Heiligthum der Göttin Hathor, zu reiten.

Der Strom wimmelt hier von kleinen Fahrzeugen, die mit ihren vom Winde geschwellten, schwalbenflügelartigen Segeln das Strombild ungemein malerisch beleben. Seltsame Flösse schwimmen uns entgegen. Jene oben bereits erwähnten porösen Krüge, deren ordinärste Sorte in Keneh fabrizirt wird, bindet man dort zu Tausenden auf Flossbreite mit leichten Palmenzweigen aneinander, und zwar in doppelten Reihen, mit den Oeffnungen unten abwärts, oben in die Höhe gelegt, so zwar, dass, wenn sich die eine Reihe mit Wasser gefüllt hat, das ganze wunderliche Fahrzeug nur umgekehrt zu werden braucht, um wieder tragfähig zu sein. Auf diese Weise treibt die Waare und trägt noch überdies den Kaufmann.

Seit vierzehn Tagen gleiten wir an den wechselreichen Ufern des ältesten Stromes der Welt hin, der uns bis in die Tropen an den zweiten und dritten Katarakt, in Nubien tragen soll. Es gibt nichts, was sich mit dem unsagbaren Zauber einer solchen Fahrt auf dem Nil vergleichen liesse. Der Abendhimmel, an dem der Mond schwamm, entfaltete wieder über dem glanzumwogten Wasserspiegel seinen unvergleichlichen Farbenzauber.

Das libysche Gebirge mit seinen uralten Felseninschriften tritt nahe an den Nil heran, während das arabische sich verflacht; es tauchen die Wahrzeichen von Theben, die drei spitzen, phantastisch gestalteten Felshörner auf; mit diesen zugleich erblicken wir den ersten der ungeheuren Pylone des Riesentempels von Karnak, des grössten aller Menschenwerke.

Auf der andern Seite, bei Kurna, erheben sich die schön geformten Gebirge, in deren gewaltige Felsmassen sich die berühmten Königs- und Priestergräber hineinwinden, während auf der unabsehbaren Ebene am Rande der Wüste die beiden sitzenden Kolosse, der klingende Memnon und sein Zwillingsbruder, einsam seit Jahrtausenden Wacht halten. Die Ruinen des Palastes und Tempels von Medinet Habu schliessen das imposante Bild. Wir haben lange Zeit, es zu betrachten, denn der Nil windet sich in ungeheuren Kurven, bis wir in Luxor an's Land steigen können.

Die Konsulatsgebäude sind beflaggt, Salutschüsse empfangen die Ankommenden, denn die Ankunft eines Schiffes ist ein wichtiges Ereigniss, das den monotonen Tageslauf der Bewohner des kleinen Ortes in angenehmster und aufregendster Weise unterbricht; unter dem üblichen Geschrei und wüsten Lärm der Araber halte ich meinen Einzug in das gastliche «Karnak-Hotel».

Die gewaltige Säulenreihe des schönen Tempels von Luxor liegt zum Theil tief vergraben und versteckt zwischen den Lehmhäusern des Städtchens, dessen alte pylonenartige Wandbautenform sich jedoch sehr vortheilhaft von den gewöhnlichen Häusern Unterägyptens unterscheidet. Schade, dass der herrliche Tempel durch alle die modernen Bauten, welche man an ihn und um ihn herum geklebt hat, viel von seiner Wirkung einbüssen muss. Eine Baupolizei gibt es eben im Orient nicht.

Der grosse Obelisk — ein Zwillingsbruder befindet sich bekanntlich auf der Place de la Concorde in Paris — sieht so schön aus, die Inschriften sind so tief eingegraben und scharf, die Oberfläche ist so unverletzt und glatt polirt, als wäre der mächtige Block erst vor wenigen Tagen aus der Hand des Künstlers hervorgegangen. Leider ist dies aber bei den beiden am Tempeleingang Wache haltenden Kolossalstatuen Ramses II. nicht der Fall. Die beiden sitzenden Figuren sind bis auf die halbvernichteten Gesichter und den gewaltigen Hauptschmuck tief in den Sand versunken. Auch der

Steindamm, der das Heiligthum vor den andringenden Fluthen des Stromes schützen sollte, hat der Wucht der Zeit nicht zu widerstehen vermocht und ist zum grössten Theile fortgerissen.

Unter Begleitung einiger Araber ritt ich eines Morgens aus, um den Riesentempel zu Karnak, das gewaltigste Menschenwerk aller Zeiten, das «versteinerte Gebet», wie es der Verfasser einer Kunstgeschichte so treffend nennt, in Demuth anzustaunen. Wir treten in den Riesentempel ein und geben uns dem berauschenden, fast verwirrenden Eindruck hin, mit dem dieses Wunder unsere Sinne gefangen nimmt. Wir sehen den mächtigsten Säulenwald der Welt vor uns; jeder einzelne seiner zahllosen Bäume hat 21 Meter Höhe und einen Umfang von 10 Meter. In der Gestalt eines Pilzstrunkes beginnend, in Kelchform auslaufend, sind diese Riesensäulen durchaus mit den prächtigsten Skulpturen überdeckt. Einzelne dieser Giganten lehnen sich müde an die benachbarten an, die sie und das gewaltige Gebälk stützen; wo eine dieser Säulen eingestürzt und zertrümmert am Boden liegt, kann man sich erst so recht die Ungeheuerlichkeit der ganzen Masse klar machen. Die Decke des Allerheiligsten ist noch blau und mit goldenen Sternen geziert; mitten in diesem Raume liegen die Trümmer der riesigen Statue von König Ramses II., der einst diese Halle beherrschte; der Kopf ist in den Sand gewühlt, und nur ein Ohr ist noch zu erkennen, der ungeheuere Leib liegt daneben. Mit welchen Maschinen mag man zu jener Zeit gebaut und zerstört haben? Berghoch sind die Trümmer dieser Zerstörung angehäuft, ausgiebig genug, um eine neue Stadt entstehen zu lassen. Am Ende der Halle treffen wir auf zwei mächtige, in voller Schönheit aufrecht stehende Obelisken; ein dritter liegt zertrümmert am Boden, leider der schönste, denn das oberste Drittheil, welches das Chaos der Trümmermassen überragt, ist reich geschmückt mit prächtigen Hieroglyphen, die aus der glänzend glatten Fläche des Granites prächtig herausleuchten. Der grosse

*Friedrich Perlberg.* Tempel von Karnak in Theben

noch aufrecht stehende Obelisk, der grösste in ganz Aegypten, ist fast 30 Meter hoch und wurde etwa 1480 vor Christi von der Königin Hatschepsu, der Gemahlin Thutmosis II., errichtet.

Wenn wir an die Aussenseite des mächtigen Baues treten, so scheint diese Trümmerwelt in fast beängstigender Weise noch zu wachsen und mit Staunen suchen wir uns den Umfang dessen klar zu machen, was einst hier in Pracht und Herrlichkeit stand, und doch dürfte die kühnste Phantasie die Wirklichkeit nicht erreichen, da unser Geschlecht ja gar keinen Massstab besitzt, nichts Aehnliches, was mit diesen Wunderbauten zu vergleichen wäre. Auch hier überall die herrlichen Basreliefs, die uns einen so klaren Einblick in längst untergegangenes Leben gewähren! — Wir sehen in lebendigen Bildern Ramses II. im Getümmel der Schlacht, im Kampf gegen wilde Thiere, im Jubel des Triumphzuges, bei den Werken des Friedens; wir sehen, wie dieses untergegangene Volk hasste und liebte, wie es kämpfte und siegte, wie es ackerte und säete, wie es arbeitete und baute; es gibt nichts Anschaulicheres, nichts Belehrenderes, aber auch nichts, was so ernst stimmte, als das Durchwandern dieses Trümmerfeldes.

Lange stand ich in tiefes Schauen versunken, die Sonne brannte heiss, unseres deutschen Februars spottend, über meinem Haupte. — Ich hatte das Glück, in Luxor Vollmond zu haben und so ritt ich denn Nachts nach Karnak, um die Tempel-Ruinen zu bewundern, wie sie in feierlicher Mitternachtsruhe vor dem staunenden Wanderer liegen, übergossen von dem Zauberglanze des Vollmondes! Wie anders wirkt die gewaltige, mächtige Mondscheibe in Afrika, als das bleiche, krankhafte Licht, das wir im kalten Norden zu sehen gewohnt sind!

Von Luxor nach Theben führte einst eine Strasse, auf der zwölfhundert riesige Sphinxgestalten mit gewaltigen Widderköpfen, auf mächtigen Sockeln ruhend, das Antlitz dem Wege zuwandten. Zwischen den zurückgelegten Vorderfüssen fanden sich dieselben Osirisfiguren, wie sie so zahlreich in den Mumiensärgen vorkommen, und die, als Symbol der Wiederbelebung, Kornähren tragen. Aehnliche Statuenstrassen, mit solchen Phantasiegeschöpfen geziert, führten von allen Richtungen her — wie etwa bei uns die Pappelalleen von allen Seiten her einer Stadt zulaufen — zum Allerheiligsten. Jetzt ist freilich diese Herrlichkeit bis auf eine kurze Strecke zerstört und nur zwei der Sphinxe sind noch mit Köpfen versehen; übrigens ist man gegenwärtig fleissig mit Ausgrabungen beschäftigt und bemüht, das Fehlende durch aufgefundene Theile zu ersetzen.

Wieder durch Trümmerreste einer Sphinxreihe, gelangt man an das erste über 60 Fuss hohe Thor, über welchem das an den meisten Tempeln im Lande der Pharaonen angebrachte Bild der geflügelten Sonne sich noch gut erhalten hat. Hier hat die Zerstörungswuth des Perserkönigs Kambyses am schlimmsten gehaust. Die mächtigen Pylonen sind zwar noch wohlerhalten, aber die Mauern und Säulen hat die brutale Macht des Eroberers eingestürzt und in einen gigantischen Trümmerhaufen verwandelt. Wunderschön sind auch in diesen Resten die Skulpturarbeiten; von einer Sauberkeit und Feinheit, von einer Schärfe der Linien in den Contouren, als ob sie gestern erst unter dem Meissel des Künstlers entstanden wären.

«Mit der Sonne auf», hiess die Parole, denn ich hatte einen scharfen Ritt durch schattenlosen weissen Wüstensand auf schlimmen Wegen zu machen, ehe wir Bibân el Melûk und die Gräber der

Friedrich Perlberg pinx.

Phot F. Hanfstaengl München.

Blick auf Kairo.

Friedrich Perlberg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Moschée Kait-Bey (Chalifengräber) in Kairo.

*Friedrich Perlberg.* Hof des Tempels Medinet Habu in Theben

Könige erreichen konnten. Am Wege lungern Weiber und Kinder, letztere laufen uns lange Strecken nach, fortwährend kreischend «Bakschisch Chawage!»

Immer wilder, immer steiler und gefahrvoller wird der einsame Bergweg, der sich vor uns öffnet.

Auf allen Seiten erheben sich phantastische Felsgestalten; das dürre Gelb dieser schroffen, zerrissenen Wände stimmt zu dem heissen Sonnenbrand, der erbarmungslos auf dem blendend weissen Pfad brütet, demselben fast das Ansehen eines Schneefeldes gibt und schmerzhaft das Auge beleidigt. So weit man sieht, spriesst kein Hälmchen, kein grünes Blatt erfreut den Blick, hieher verirrt sich kein fröhlich singendes Vögelchen, nur der Geier kreist an der schroffen Steinwand, in deren Spalten er sein Nest birgt; die giftige Schlange lauert unter dem Geröll, das der Fuss des Reitthieres vorsichtig betritt. Mächtige Steine und scharfe Trümmer bedecken den immer unheimlicher werdenden Pfad, die Wanderer ziehen schweigend hinter einander her, man fühlt mit feierlichem Schauder die Nähe des Todes! Wenn je ein Platz passend gewählt war, so ist es dieser Weg zur Grabesstätte heimgegangener Könige!

*Friedrich Perlberg.* Ruinen von Karnak in Theben

Wir kommen zuerst in die Gruft des Königs Seti I., nach Angabe der Führer

der Grabespalast des Ramses, unter dem landläufigen Namen des Entdeckers Belzoni, von Jung und Alt gekannt. Ein Zufall führte diese Entdeckung herbei, wie die der meisten anderen; der Boden senkt sich, ein Theil der Decke stürzt in die Tiefe, die Araber laufen zu einem «Hakim» und schenken ihm den Ruhm und die Ehre der Auffindung.

Der Führer selbst, ein alter Araber mit schneeweissem Bart, erweckt lebhaftes Interesse. Alle Berühmtheiten, denen wir die Bekanntschaft mit den Mysterien des alten Aegypten danken, hat er gekannt, Gelehrte und Künstler aller Nationen in dieses Totenreich geführt.

Wir treten über eine schiefe Ebene abwärts, über wankende, geländerlose Treppen in die finstere Tiefe; weite, pfeilergeschmückte, prächtig verzierte Räume. Nur mit der äussersten Vorsicht können wir vorwärts schreiten in dem durch die Lichter schwach erhellten Raum. Ein unvorsichtiger Tritt kann uns rettungslos hinabstürzen in noch unerforschte Tiefen, denn was heute noch fest steht, morgen kann es eingebrochen sein.

Welch' eine Bildergallerie hier im Schooss der Erde! In diesem viele hundert Fuss tief unter den Felsen eingewühlten Raum sehen wir die verschiedenen Völkerschaften, die sich die Herrscher Aegyptens unterworfen hatten, wie sie in endlosen Reihen, Opfer spendend, herbeieilen; schwarze und weisse, braune und rothe, bärtige und bartlose Menschen bemerken wir in langen Zügen. In dem kolossalen Saal, in dem man den Marmorsarkophag des Königs fand, zündet der alte Führer ein helles Reisigfeuer an, und an der hohen Decke rings an den Wänden entwirren sich Tausende von Gestalten, weiss auf dunklem Grunde, Bilder aus dem Leben des Königs, Mysterien nach seinem Tode.

Wir treten den Rückweg an und finden, Dank der Fürsorge unseres Dragoman, im Schatten des königlichen Grabes, unter dem Schutz der Toten, den Tisch für die Lebenden gedeckt; ein Teppich verbirgt die zusammengetragenen Steine, aus welchen derselbe besteht, einige Felsblöcke vertreten die Stelle von Stühlen. Während wir es uns trefflich schmecken lassen, kauern Araber rings um uns und eröffnen einen lebhaften Bazar mit Todtenknochen, Scarabäen, kleinen Osirisfiguren und anderen Resultaten der Gräberdurchwühlungen.

Die ganze Bergkette rings herum ist wie eine Honigwabe durchlöchert, von Grüften der vor Jahrtausenden Eingesargten. Jetzt schleppt jeder Engländer ein Stück Mumie, einen Königsschädel, eine Kinderhand oder einen Frauenkopf, das bemalte Brett eines Sarges oder sonst ein «Erinnerungszeichen» heim in sein Nebelland.

Als untrüglicher Kenner solcher Alterthümer gilt in Luxor der deutsche Konsul Todrûs, ein Kopte, der englisch und deutsch spricht. Ich hatte das Glück, durch ihn einige sehr interessante Gegenstände zu erwerben, unter anderen den bemalten Theil eines Mumienschreines mit dem Gesicht der schönen Königin Nefert-Ari, der Gemahlin Ramses II., welches nun, nach mehr als 3000jähriger Grabesruhe, von der Wand meines Ateliers herabblickt.

Wir suchen noch das Mausoleum von Ramses III. auf, welches von Bruce entdeckt worden ist. Hier finden wir Szenen aus der Hofküche des Königs, aus dem Volks- und Handwerkerleben, Alles in schönen, frischen Farben ausgeführt. Einzelne Kammern sind gefüllt mit Abbildungen von Waffen, von Hausgeräthen, Geschirren und überaus zierlichen Möbeln; wir unterscheiden die Gruppen der

Neger, der Juden und der Aegypter. Mit Vorsicht winden wir uns durch die endlosen Räume und Gänge, deren Wände oft, eingestürzt, in Trümmern, den Boden bedecken, bis wir plötzlich vor einem uns entgegengähnenden Abgrund stehen. Die Grabesstätte No. 9 — die Nummernbezeichnung dieser Gräber ist ein dankenswerthes Werk von Lepsius — zeichnet sich durch eine phantastische Sammlung grauenvoller Höllenbilder aus. Ramses V. soll die Marotte gehabt haben, seine letzte Wohnung mit rothen Schreckgestalten zu füllen.

Nachdem ich fast alle Gräber besucht hatte, unternahm ich eine kleine Bergtour und kletterte über den Kamm des lybischen Gebirges, um nach den Ruinen von Dêr el-Baharî zu kommen, welches gegenwärtig ausgegraben wird und seinen schönen Pylonenthurm mit prächtigem Vorbau zeigt. Nach kurzem Ritt durch grüne Bohnenfelder gelangt man zu den «Memnons-Kolossen», dem gewaltigsten Werk Amenhotep's III. und etwas weiter nördlich zu den Ruinen des Memnoniums. Die ungeheure Statue des Erbauers, des König Ramses, liegt in wuchtigen Stücken umher, das grösste Bildhauerwerk, das je aus Menschenhänden hervorging. Es ist 60 Fuss hoch und sein Gewicht wurde auf mehr als neunhundert Tonnen geschätzt. Welche Wirkung mag dieselbe, aufrecht stehend, mit dem edlen, schönen Antlitz des Königs Ramses, das uns in Abu Simbel so unwiderstehlich fesselt, auf den Besucher dieses prächtigen Palastes ausgeübt haben?

Medinet Habû, die alte Königsburg Ramses' III., ist das Ziel meiner Wanderung am folgenden Tage. Eine Reihe von Tempeln umgibt den riesigen Bau, der aus den verschiedensten Zeiten stammt, wie die Namenscartouchen bekunden. Der Weg ist bestreut mit Granitblöcken, die zertrümmerten Reste ehemaliger Kolosse, die dahin führten. Unter den zahllosen Bildwerken, welche die vielen Räume dieses Wunderbaues, diese steinerne Chronik eines untergegangenen Volkes, schmücken, bemerken wir am Eingang einen Löwenkämpfer; das wüthende Thier hat sich in den Arm des Mannes verbissen, allein wir sehen an der Entschlossenheit, in den Mienen des Kämpfers, dass er den grimmen Feind besiegen wird.

Die waffenlosen Gefangenen wurden vom Feldherrn und von den Soldaten auf die grausamste Weise gemartert. Wir sehen, wie dem König viele Tausende von abgehauenen Händen vor die Füsse gelegt werden, die flehenden Feinde werden schonungslos unter ausgesuchten Qualen hingerichtet. Die Löwen, welche neben dem Kriegswagen des Königs einherlaufen, der über Leichenhügel dahinrast, zerreissen die mit Entsetzen Entfliehenden, Soldaten schneiden den Armen, welche in wilder Flucht dem Ufer zueilen, den Weg ab und senden eine Wolke von Pfeilen unter die dem Verderben Geweihten. Mit der Knute wüthet der König unter den Knieenden und schmettert die wuchtige Waffe auf die Schädel der Wehrlosen nieder. Und die Priester empfangen die Heimkehrenden mit Jubel, führen die Helden in die Tempel, deren Götter die Sieger mit Lobsprüchen überhäufen.

In einer Hinterkammer finden wir in drei grossen Wandnischen je drei sitzende Ramsesfiguren mit grosser Sauberkeit polirt. Die Aussenwände, die Pylonen, wie die vielen Räume der einzelnen Abtheilungen geben ein wohlerhaltenes Daguerreotyp des damaligen Volkslebens. Wir bemerken alle Künstler und Handwerker in ihren Werkstätten, fleissig dem Beruf obliegend. Da ist ein Töpfer beschäftigt, die Vasen zu vollenden, welche den Toten in die Gruft mitgegeben werden; der Jäger

verfolgt die Antilope, den Löwen und die Giraffe oder er sucht dem Krokodil beizukommen; wir sehen ein geschmücktes Königsboot, umgeben von einer mysteriösen Reihe riesiger Hundeaffen, die in allen Tempeln ebenso wie die Schlangenbilder eine grosse Rolle spielen.

Es ist Abend geworden und ich muss an den Heimweg denken; die scheidende Sonne überzieht die dreispitzigen Berge von Theben mit violettem Duft, als ich nach beschwerlichem Ritt durch tiefe Sandebenen in Luxor anlange.

Während eines Besuches bei dem deutschen Konsul Todrûs hatte ich das Vergnügen, zwei deutsche Landsleute kennen zu lernen, Geheimrath Geffken aus München und Professor Dr. Koch aus Berlin, den berühmten Begründer der modernen Bakteriologie.

Zum Schlusse meines Aufenthalts in Luxor wohnte ich noch einer «Fantasia» bei, die in dem ehrwürdigen Heiligthum des Ammon von einer öffentlichen Tänzerin (Ghawâzi) veranstaltet wurde. Diese nicht im besten Rufe stehenden Tänzerinnen wohnen meist in Keneh, wohin sie Mehemed Ali verbannt hat; sie kommen jedoch häufig nach Luxor, um «Gastrollen» zu geben, die jedoch grösstentheils «nur für Herren» sind. Auch Schlangenbeschwörer und Taschenspieler produziren sich gerne in den Tempelruinen.

Nachdem ich mehrere Aquarelle der bedeutendsten Motive Thebens gemalt hatte, verliess ich Luxor und gelangte nach Esneh, um den dortigen Tempel zu besuchen, von dem leider nur der erste hyppostile Saal übrig geblieben ist. Auf einer modernen Treppe steigt man hinab zu der Säulenhalle, die tief unter dem Niveau des Bodens liegt und daher in geheimnissvollem Halbdunkel erscheint.

Esneh ist noch verfallener, noch schmutziger als die bisher gesehenen Ortschaften Aegyptens. Was würde man z. B. daheim zu folgendem Familienbilde eines häuslichen Stilllebens in Esneh sagen: Eine halbverfallene Wohnung, bei uns kaum für einen Stall gut genug, erbaut aus ungebranntem Lehm und Wasser. Die heisse Sonne brennt ungehindert zwischen den Palmzweigen, die lose über den sogenannten Mauern liegen und die ein Dach vorstellen sollen, auf die Köpfe der Insassen. Den Eingang durch die niedere Thüre müssen wir uns erst erzwingen, denn ein träger Büffel liegt quer vor derselben und weicht und wankt ebenso wenig, als ein räudiger Hund, der auf der Schwelle liegt. Der übelriechende, die Augen beizende Rauch von Kameelmistfeuer, an welchem der Topf mit der schmalen Mittagskost steht, erfüllt die elende Behausung mit Qualm. Die Familie, die in dem kleinen Raum zusammengedrängt ist, zeigt eine Musterkarte aller Hautnuancen Afrika's.

Der brave Familienvater ist ein riesiger Sudanneger, dessen breiter Rücken das Zeichen der Sklaverei trägt. Eine aus halberloschenen Augen uns anglotzende, hexenartige Alte scheint die Stammmutter des Geschlechtes zu sein; sie ist fleckig-dunkelbraun. Im nackten Schooss ihres Sohnes, eines halbwüchsigen bronzefarbenen Bengels, liegt die theure Mutter; der Sprössling sucht jagdbeflissen in ihrem schwarzen, wirren Haar herum. Ein kleines Baby, in einen Burnus gehüllt, und mit der Kapuze desselben wie ein Wichtelmännchen anzuschauen, kriecht um eine Ziege herum, um derselben etwas Milch abzulocken. Die Tochter des Hauses, eine vierzehnjährige, in tausend Lumpen drapirte Schöne, lungert neben dem Hunde auf der Schwelle, streckt uns die schmutzbekrusteten Hände entgegen und singt das alte, ewige Lied vom Bakschisch!

Bei der Weiterfahrt bleibt das Ostufer des Nils wüst und öde, das Westufer dagegen zeigt gut bebaute Felder; schon von weiter Ferne erblickt man den Tempel von Edfu, einen der grossartigsten und jedenfalls den am besten erhaltenen Tempel in ganz Aegypten. Die Reisewelt hat allen Grund, dem berühmten französischen Aegyptologen Mariette ein Dankesvotum zu zollen, der bei Gelegenheit der Suez-Festlichkeiten den Tempel, in dessen Inneres man früher durch darüber geklebte schmutzige Fellahhütten, auf dem Bauche liegend, kriechen musste, aus dem Sande graben, vollständig frei legen und reinigen liess, so dass man jetzt einen vollkommenen Begriff von der wunderbaren Grossartigkeit der ägyptischen Tempelbauten überhaupt erhält und zwar in Edfu vollständiger als in irgend einem andern Orte auf der ganzen Nilreise. Sogar die mächtigen Steinplatten des Fussbodens finden wir in vollkommen sauberem Zustande. Nach Brugsch war der Tempelbau zur Zeit Ptolemäus IV. Philopator etwa 220 Jahre vor Christi angefangen und unter den späteren Beherrschern von Aegypten nach und nach vollendet worden; gewidmet war er dem Gott Horus.

Vor Kom Ombos tritt an beiden Ufern die Wüste an uns heran, die ungeheuere Todesstätte, die sich auf einer Seite bis zum rothen Meer, auf der anderen bis zum atlantischen Ocean ausdehnt. Schade, dass der prächtige Tempel von Kom Ombos zum grossen Theil im gelben Sand der Wüste vergraben liegt. Die Ueberreste, die dieser Zerstörer noch nicht verschlungen hat, zeigen deutlich, wie grossartig dieses Heiligthum einst gewesen sein muss. Obwohl einer späteren Zeit angehörig und von mehreren Ptolemäerfürsten erbaut, steht der Tempel doch an Zierlichkeit, trotz der gewaltigen Massen, keinem der übrigen Tempel Aegyptens nach. Die mächtigen Säulen, von welchen noch dreizehn aufrecht stehen, erinnern, obgleich sie stellenweise im Sand versunken sind, an die schönsten Säulenhallen der Welt in dem märchenhaften Theben. Gegenwärtig arbeitet man an der vollständigen Ausgrabung des Tempels.

Mächtige, aus dem Wasser ragende Felsblöcke kündigen uns die Nähe des ersten Kataraktes an, die Masten eines gescheiterten und versunkenen Schiffes strecken sich uns drohend als Warnungszeichen entgegen. Die kulturfähige Strecke an beiden Ufern wird noch schmaler; bergehoch drängt sich der gelbe Wüstensand über die Steindämme und Klippen. Malerisch auf der Spitze des Berges vor Assuan liegt das verfallene Kuppelgrab eines Schechs; schlank und weiss heben sich die zierlichen Minarets von Assuan aus dem buschigen Grün der Bäume vor der dunklen, zerklüfteten Felswand ab.

Je näher wir der berühmten Stadt des Kataraktes kommen, um so entzückender gestaltet sich das vor uns liegende Bild.

Wir sind in Assuan, dem alten Syene; die halbe Bevölkerung der Stadt ist bei Ankunft eines Schiffes auf den Beinen, man will uns Waaren aus dem Sudan mit tobendem Geschrei und hartnäckiger Zudringlichkeit verkaufen; nackte Jungens bieten uns schreiend zerbrochene Stücke böhmischen Porzellans,

*Friedrich Perlberg.* Der erste Katarakt des Nil bei Assuan

alte Krüge, farbige Glasscherben etc. etc. als «Antica», als die grössten Seltenheiten an. Es ist ein schöner Menschenschlag, diese nubische Race, die auch die besten und zuverlässigsten Diener liefert.

Eines Nachmittags unternahm ich einen Ritt in die Wüste zu den berühmten Steinbrüchen von Assuan, welche das Material zu den Obelisken von Luxor, Karnak, Alexandrien etc. geliefert haben. Der Weg führt in einer grauenvollen Felseneinöde an zahllosen zerfallenen Gräbern vorüber. Die mächtigen Blöcke derselben sind übereinander geschichtet, zerrissen und zerklüftet; unheimlich starren sie aus dem gelben Wüstensand hervor.

Soweit das Auge reicht, ist kein lebendes Wesen sichtbar, nicht einmal das Summen einer Mücke ist zu hören; überall todesstarres Schweigen, das Bild der Vernichtung. Die überaus klare Luft lässt die ungeheuere Ausdehnung dieser nackten Einsamkeit, der toten Wüste, der kein armseliger Grashalm entspriesst, kein Unkraut entkeimt, noch wilder, grösser und unheimlicher erscheinen. Man wird durch die Schroffheit des Weges vorbereitet auf die grösste Steinmetzwerkstatt der Welt, in welcher die zahllosen behauenen Granitwürfel noch so daliegen, als hätten die fleissigen Arbeiter nur heute einen Ruhetag nach der gestrigen Plage gemacht, als hätten dieselben nicht vor Jahrtausenden, sondern erst vor wenigen Stunden diese gewaltigen Steinbrüche verlassen. Die Täuschung ist fast vollständig, denn ein ungeheuerer, nicht fertig gewordener Obelisk liegt, wie ein zu Boden gestreckter Gigant, mitten im Wege. Die glatten Wände des prächtigen, roth schimmernden Felsstückes sind noch mit kleinen Rinnen behauen, in welche Holzblöcke getrieben wurden, die, durchnässt, sich ausdehnten und die mächtigen Quadern absprengten, welche noch zu Tausenden herumliegen. Nicht leicht wirkt eine landschaftliche Szenerie so unheimlich wie diese, man athmet ordentlich frei auf, wenn man wieder die grünen Palmen und das frische, lebendige Wasser des Stromes sieht.

*Friedrich Perlberg.* Insel Philae

Ein weiterer Ausflug galt der Insel Philä; sie ist ein wunderbares Fleckchen Land, diese Insel, die sich mit ihren Pylonen und Tempeln wie ein Märchengebilde aus dem Nil erhebt. Ihre Kunstdenkmale gehören zu den besterhaltenen, denn die rohe, tempelzerstörende Siegesfreude des persischen Eroberers Kambyses reichte nicht bis Aethiopien. Die doppelte Säulenreihe, welche den Eingang von der Wasserseite bildete, ist wohl nie fertig geworden; dagegen sind die zierlichen und doch mächtigen Säulen im Porticus mit ihren verschiedenen, aber immer kunstreichen Ausladungen in Palmblättern, Lotosblumen und Tulpenformen sogar bis auf die Farben, mit denen sie verziert waren, frisch geblieben. Die Aussenwände des mächtigen Baues zeigen uns kolossale Figuren, leider zum Theil stark beschädigt; unter Anderem die mächtige Gestalt Ramses des Grossen, gewaltig einhauend in die Reihen der Feinde.

Der grosse Säulenhof imponirt nicht nur durch die Gewalt der Massen, sondern auch durch die Sinnigkeit der Anordnung. Die Haupttheile dieser Götterwohnungen waren der Lieblingsgottheit «Isis» geweiht, und Abbildungen derselben mit der Sonnenscheibe zwischen den Kuhhörnern als Kopfschmuck, sowie ihres Gemahls mit der Mitra auf dem Haupte und der Geissel der Gewalt in den Händen, finden wir an allen Wänden, an den Säulen, in den Höfen vor. Schade, dass der am Rand des Flusses gelegene offene Tempel unvollendet blieb, nach der Anlage und der Bildung der köstlichen Säulenformen zu urtheilen, wäre dieser Tempeltheil wunderbar schön geworden.

*Friedrich Perlberg.* Isistempel auf Philae

Die Fahrt zurück nach Assuan durch den ersten Katarakt gewährt einen Einblick in die grausige Wasserwüste und gibt Gelegenheit, die Kunst des arabischen Steuermanns und die Kühnheit der schwarzen Bursche zu bewundern, die sich in die reissenden Wirbel stürzen und, auf einem Baumstamm reitend, dieselben pfeilschnell durchschwimmen.

Schneller als der Blick folgen kann, treibt der tolle Fluss die tollen Menschen den Abhang hinunter, bis sie jubelnd an's Land steigen und im vollständigen «Nichtkostüm» ihren Tribut von den Chawages fordern, unbekümmert, ob diese ihrem eigenen oder dem schöneren Geschlecht angehören.

Vor der Abfahrt liest der Reïs der aufmerksam zuhörenden Mannschaft einige Koranstellen vor und empfiehlt uns Alle dem mächtigen Schutze Allah's! Der Vorsänger der zwölf Ruderer stimmt seinen monotonen Gesang an, in den nach und nach Alle einfallen und unter fortwährendem «Hele Hele»-Rufen schiesst das Boot den Katarakt hinunter. Immer wilder und wilder wird das zerklüftete Felsenlabyrinth, das sich an manchen Stellen geradezu schliesst und den Strom wie einen tiefen See erscheinen lässt, manchmal wieder einer Steinwüste gleicht, durch welche schmale Wasserströme brausen. Das Rauschen, Rollen, Sieden, Brodeln des Wassers klingt, mit unheimlich gurgelnden Tönen vermischt, an unser Ohr, wir sind mitten im Katarakt, oder vielmehr in den Katarakten, denn das, was man so nennt, ist nicht etwa ein Wasserfall, sondern eine Reihe von Stromschnellen, durch die ungeheure Zahl von Felsblöcken hervorgebracht, die sich dem Laufe des Stromes entgegenstemmen. Das Wasser bricht aber durch, wie und wo es seinen Weg am besten findet, theils leise schleichend, theils mit wüthender Gewalt rechts und links aufbrausend in ohnmächtiger Wuth, vorwärts drängend, zurückgestaut; ein Kampf zwischen zwei feindlichen Naturgewalten, ein Kampf ohne Sieg und Ende. Man ist froh, diese Wasserwüste glücklich hinter sich zu haben und in Assuan an's Land zu steigen.

Nachdem ich noch die reizende Insel Elephantine besucht, unternahm ich einen Ritt in das Lager der «Bischari», um mir von diesen schwarzbraunen Wüstensöhnen eine «Fantasia» aufführen zu lassen. Da sie viel Kameelzucht treiben, stellen sie häufig Kameele für die Karawanen, verstehen aber auch mit ihren langen Lanzen und breiten Schwertern meisterhaft umzugehen.

Jetzt galt es in Nubien einzudringen, und wendete ich mich desshalb an die Firma Cook & Sons, welche Dampfer kleinster Sorte — man könnte sie Miniatur-Dampferchen nennen — wöchentlich einmal nach Wadi-Halfa abgehen liess; diese stern-wheelers oder Heckrad-Dampfer benannten Fahrzeuge haben nur ein Rad, welches hinten angebracht ist und die ganze Breite des Schiffes einnimmt.

Der Dampfer hiess «Amkeh»; ein langer Graf M. aus Paris, eine indische Prinzessin mit ihrer Zofe, ein Chamäleon, eine ausgestopfte Hyäne und sechs sudanesische Soldaten, schwarz wie frischgewichste Stiefel und bis an die Zähne bewaffnet, waren meine Reisegesellschaft — der Steward war ein Italiener, und ein Grieche und zwei Nubier besorgten Küche und Tisch, die übrigen Matrosen waren Nubier und Araber. Man unterhielt sich auf englisch, sprach auch theilweise arabisch; ich gab mir indess alle Mühe, von unserer schwarzen Garde «etwas nubisch» zu lernen, denn mit dem Arabischen kommt man hier schon nicht mehr gut aus.

An einem schönen Februar-Morgen verliess unser «Amkeh» seinen Ankerplatz zwischen Philä und dem Dorfe Schellâl: ein Araberjunge band den Strick vom Ufer los und bald war das liebliche Philä unseren Augen entschwunden. Wir fahren an dunklen Felswänden vorüber und betreten dann eine starre, tote Landschaft, in der nur hie und da spärliches Grün den gelben Wüstensand unterbricht; wir erreichen bald Kalabscheh, ein elendes Dorf mit prächtigen Tempel-Ruinen. Die ganze Einwohnerschaft, die, bis auf wenig Ausnahmen, zwanglos in paradiesischem Kostüm einhergeht, kommt an unser Schiff, um nubische Raritäten zu verkaufen und Bakschisch zu betteln. Wir passiren den Wendekreis des Krebses und in der Nacht steigt das herrliche Sternbild des «Südlichen Kreuzes» langsam über den Horizont herauf; feenhaft schön! Ich besuchte die Tempel von Dandur, Dakkeh, Maharraka und Wadi Sebua (das Thal der Löwen). Wieder war unser «Amkeh», wie schon öfter, in dem seichten Fahrwasser des Nils auf eine Sandbank aufgefahren, und sämmtliche Araber waren eben beschäftigt, denselben mit grosser Anstrengung wieder flott zu machen, als ich plötzlich fürchterliches «Allah»-Geschrei vernahm; ich eilte vom Deck hinunter und hörte mit Schrecken, dass unser Reïs ein Bein in das Rad der Maschine gebracht hatte und dass dasselbe total gebrochen war. Alle Araber jammerten und weinten wie die Kinder, und unsere Situation war wirklich nicht angenehm, denn der Reïs ist Kapitän und Steuermann zugleich, kennt alle Untiefen und Sandbänke des Stromes und ist in Folge dessen die wichtigste Person des Schiffes. Nachdem sich die Araber durch Austheilung von reichlichem Bakschisch beruhigen liessen, wurde der verunglückte Reïs auf eine ausgebrochene Kabinenthüre gelegt und mit Decken eingehüllt; sein Gehilfe setzte sich an's Steuerrad und wir waren Alle froh, spät in der Nacht nach Korosko zu kommen, wo unser armer Reïs in die kleine Militärstation verbracht wurde, in der man ihm die erste ärztliche Hilfe angedeihen liess. Korosko ist der Ausgangspunkt der grossen Karawanenstrassen nach Berber und Chartum. Mit dem weiteren Vordringen in das tief ernste Nubien schwindet die heitere, sonnige Poesie, die uns durch

Friedrich Perlberg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der hypostyle Saal im Tempel zu Karnak.

Friedrich Perlberg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

„Fantasia" im Tempel von Karnak.

die Nilufer Aegyptens begleitete; im alten Aethiopien weicht dieselbe der düsteren, aber feierlichen Romantik. Dunkle, wunderlich zusammengewälzte Berge von Granit und Porphyr starren uns entgegen; die Schultern derselben hat die nahe Wüste mit einem gelben Sandmantel bedeckt, nur schmale Streifen Landes, handgrosse Flächen, sind grün bebaut, sonst erscheint Alles unabsehbar weit, wie eine Welt von ausgebrannten Vulkanen, umgeben von grauen Schlackenwällen. Der Fluss wird klar, tief und reissend, die Sonne brennender, der Herr der Schöpfung, der Mensch, seltener, aber wie überall, wo er mit der kargen Natur muthig um seine Existenz ringen muss, schöner, kräftiger, wohlgebauter. Lanze und Schwert trägt der Nubier zur Abwehr jeglicher Unbill; in der starken Faust hat er den Schild von der undurchdringlichen Haut des Nilpferdes, von runder Form, mit einer spitzen Erhöhung in der Mitte, der ihn vor feindlichen Pfeilen schützt. Seine Hauptnahrung besteht aus der hier schöner und kräftiger als irgendwo in Afrika gedeihenden Frucht der Dattelpalme, aus der die Nubier ein berauschendes Getränk zu brauen verstehen, welches sie leidenschaftlich lieben. Stundenlang fahren wir dahin in der totenstillen Einsamkeit; inmitten derselben finden wir ein grossartiges Grabmonument eines vornehmen Moslems. Wer mag in dem einsamen Grabe ruhen, allein, fern von den Seinen, mitten in felsiger Wüstenei? —

Plötzlich erschallt der Ruf: «Timsah, Timsah!» Wir stürzen auf Deck und ergreifen die mit Spitzkugeln geladenen Büchsen. Vergebens! das Krokodil, ein mächtiges Ungeheuer, wie ein an's Ufer gewälzter Baumstamm anzusehen, kennt seinen Feind. Lange, ehe wir ihm auf Schussweite genaht, wälzt es sich langsam kopfüber in's Wasser. Es wird sich hüten, heute noch seine sichere Zufluchtstätte zu verlassen. Das Ungeheuer ist oft genug gewarnt, wer weiss, ob sein undurchdringlicher Panzer nicht Kugelspuren trägt. Er ist vorsichtig geworden, der alte ungeflügelte Drache; er kommt nicht mehr in die Region herauf, wo viele Dampfschiffe verkehren und sein Todfeind im Wasser wohnt. Aber auch ungefährlicher scheint die jetzige Timsahgeneration geworden zu sein. Man kann, wenn man nur seichte, sandige Uferstrecken vermeidet, ohne grosse Furcht die Wohlthat eines erquickenden Bades im heiligen Strom geniessen; ja, die Sage behauptet, das Ungethüm greife die weisshäutigen Menschen nur dann an, wenn kein dunkelbrauner oder schwarzer Landsmann in der Nähe sei.

*Friedrich Perlberg.* Korosko am Nil, Nubien

Als wir uns wieder in Bewegung setzten, sah ich wieder etwas Neues, einen Kuhhirten, der hoch auf einem Kameel thronend, seine Heerde leitete. Die Heerde wirklich prächtiger, meist weisser Kühe wurde den ungeheuren Weg von den Dongolaländern, deren Bewohner sich allein mit Viehzucht beschäftigen, bis Korosko getrieben, um von dort nach Assuan und Kairo verschickt zu werden. Es waren mindestens 100 Stück, denen man die Strapazen der weiten Wanderung nicht anmerkte. Statt

der Hunde hielten zwei Negerjungen, rechts und links einherlaufend, die Schaar in Ordnung, und der Aufseher trabte, auf dem hohen Kameel sitzend, schläfrig hinterdrein.

Nach einer grossen Biegung des Nils erscheint der Tempel von Amada, der auf einem Wüstenfelde liegt, welches nur durch mühsames Ersteigen eines steilen Hügels aus grundlosem, lockeren Flugsand zu erreichen ist. Der Tempel, dem Gott Re geweiht, ist ziemlich roh in den Felsen gehauen und theilweise sehr tief in den Sand eingesunken. Um in die Hauptgemächer zu kommen, muss man eine kleine Rutschpartie, auf dem Bauche liegend, abwärts machen und dabei den Kopf wohl in Acht nehmen, um nicht an steinerne Thürpfosten zu stossen. Als Erbauer dieses Heiligthums nennt man die Könige Usertesen III. und Thutmosis III.

Die Gebirgsformation um Amada ist prachtvoll und von eigenartiger malerischer Wirkung.

Im Weiterfahren gelangen wir nach dem in Palmen und Sykomoren versteckten Orte Derr mit seinem uralten Felsentempel aus der Zeit Ramses II., weiter südlich an den malerisch vorspringenden Berg Kasr Ibrim; dann werden die Ufer ganz wüst und öde. Endlich erscheint der gelbrothe schroffe Felsen von Abu Simbel (d. h. Vater der Kornähre). Abu Simbel, der Name wirkt magisch! Karnak ist grossartig, aber seine Grösse ist eine menschliche. Die Tempel von Abu Simbel dagegen gehören der übermenschlichen Phantasie des Morgenlandes an, den Hallen der Geister und dem Reiche der entthronten Titanen.

Auf einer hohen, schiefen Felswand und aus derselben herausgehauen, sitzen die vier gewaltigen Kolosse, welche die edlen Züge des grössten ägyptischen Heldenkönigs Ramses II. tragen; sie bewachen seit drei Jahrtausenden den Eingang zu dem Tempel, den das mächtige Königswort in dem starren Felsberg entstehen liess. Rings umher, soweit das Auge reicht, gewaltige, dunkle Granitfelsen, über welche das Meer der Sandwogen herüberstürzt, mächtige, wasserlose Katarakte bildend. In hehrer Majestät und unvergleichlich ernster Schönheit, in dieser grossartigen Natur doppelt ergreifend, sehen diese Riesengestalten auf uns hernieder, ein Gedicht in Stein gehauen, ein Epos, so mächtig, so gewaltig, wie die Welt kein zweites aufzuweisen hat. Diesen ungeheuren grossen Steinblöcken hat der Künstler eine wahrhaft göttliche Erhabenheit verliehen. Diese milden, wunderbar ebenmässigen Physiognomien scheinen mitleidig herabzublicken auf das entartete Geschlecht, das jetzt in den Ländern vegetirt, die sich einst unter dem Scepter des grossen Sesostris beugten.

Offenbar stellen diese Steinkolosse den König dar, denn in den tausend Figuren, in welchen derselbe mit seinen Siegeszügen im Innern der Tempel abgebildet ist, finden wir die unverkennbarste Aehnlichkeit mit diesen grossartigen Bildwerken. — Eines dieser Titanengebilde hat der Blitz zur Hälfte zerstört und die Trümmer des Oberleibes herabgestürzt.

Das Ganze gleicht einem orientalischen, Stein gewordenen Märchen, voll Erhabenheit, voll grossartiger Würde, einer Burg des Geisterkönigs mitten in dem Schweigen der weltverlorenen Einöde; ich stand im Tiefsten erschüttert, gebeugt und doch gehoben mit tausend widerstreitenden Gefühlen in der bewegten Brust, vor diesem gewaltigsten Gotteshaus der ganzen Welt! Es ist schwer, mit der Feder ein klares Bild der alt-ägyptischen Baukunst zu geben, weil diese Wundermonumente alles in Europa denkbare Mass überragen, ich griff daher rasch zu Pinsel und Palette, um Abu Simbel

*Friedrich Perlberg.* Tempel von Abu Simbel, Nubien

in mehreren Bildern festzuhalten, denn wohl selten gelangt ein Maler hieher.

In der ersten Halle des Tempels stehen acht mächtige Osiris-Statuen mit gekreuzten Armen, wie gespenstische Wachen, welche das Allerheiligste beschützen. Ich ging sehr frühe in den Tempel; die Sonne warf ihre ersten Strahlen bis in das Innere des Adytums; wie von einem magischen Zauberstabe berührt, belebten sich die Gestalten der Halle und die Osiriden schienen freundlich zu lächeln. Mein arabischer Dragoman verrichtete sein Morgengebet und sagte andächtig «masch álláh Kuwaíjis Kettirr!»

*Friedrich Perlberg.* Tempel von Abu Simbel, Nubien

Nicht weit von Abu Simbel sollten wir den Verlust unseres Reïs Achmed sehr empfinden; wir sitzen eben beim Frühstück, als plötzlich ein furchtbarer Stoss das Schiff erzittern macht, Flaschen, Teller, Tisch, Stühle und wir selbst fliegen im bunten Durcheinander auf den Boden, ich raffe mich auf, eile hinaus und höre, dass unser unerfahrener Ersatz-Steuermann an einen Felsen im Fluss angefahren war, die Steuerkette ist beschädigt, und zu meinem grössten Leidwesen unser sämmtlicher Weinvorrath verloren, denn keine Flasche blieb ganz. Graf M.'s heller Tropenanzug war für immer verdorben und eine von den Damen war so heftig gegen den Tisch geschleudert worden, dass sie mehrere Tage über Schmerzen in der Seite klagte. Ein Glück, dass uns nichts Schlimmeres begegnete, denn auf eine Hilfe ist in dieser menschenleeren öden Gegend nicht zu rechnen. Am linksseitigen Ufer lagen zwar zwei englische Kanonenboote, aber ohne Bemannung und ohne Dampf, Rettungsboote haben die Dampfer dort überhaupt nicht. — So wurde Rath gehalten und der Ingenieur brachte es endlich glücklich zu Stande, die Steuerkette auszubessern und den «Amkeh» wieder flott zu machen; wir waren Alle froh, endlich in Wadi Halfa anzukommen.

*Friedrich Perlberg.* Wadi Halfa, Nubien

Wadi Halfa (d. h. Thal des Grases) ist eine armselige Stadt und zur Zeit fast nur von Militär ein-

genommen; die weite Wüste dient als Waffenplatz; es exerziren dort die mit Kameelen berittenen Truppen. Ein schönes Wüstenbild, wenn diese geschmeidigen Sudanesen auf den grossen flinken Kameelen durch den Staub dahin fliegen!

Colonel Hunter Pascha, der Kommandant von Wadi Halfa, war so liebenswürdig, für den Ritt nach dem zweiten Katarakt eine Anzahl von Soldaten als Bedeckung zur Verfügung zu stellen, so ritt ich denn nach dem Felsen Abû Sir, auf dem ich die Namen mehrerer bekannter Reisenden fand; von hier aus geniesst man den vollen Ueberblick über den Katarakt; so weit der Blick reicht,

*Friedrich Perlberg.* Katarakt bei Wadi Halfa, Nubien

*Friedrich Perlberg.* Abu Sir am zweiten Katarakt bei Wadi Halfa

sehen wir den Kampf der gepeitschten wüthenden Wasser gegen die zahllosen tiefschwarzen Felsblöcke — ein Bild der trostlosesten Verwüstung!

Mitten unter diesem Chaos, an den Stellen, wo das Wasser die Sandinseln, die sich zwischen die dunklen Riffe stauen, überklettern kann, hebt sich das matte Grün der Wüstengräser, auch wohl eine verkümmerte Palme oder eine fahle, schlecht belaubte Tamariske.

*Friedrich Perlberg.* Dritter Katarakt des Nil (Sudan)

Während wir den grauenvollen Kampf der Elemente anstaunten, hatte Hassan, unser Diener, auf einer Felsplatte, auf der höchsten Spitze von Abû Sir, neben einem steil abfallenden Abgrund, den steinernen Naturtisch gedeckt, und wir labten uns an den guten Gaben Gottes, die wir mit uns geführt.

Bei ächt tropischem Sonnenuntergang kehrte ich nach Wadi Halfa zurück.

Auf Kameelen ist Trab Erholung, Schritt langweilig und ermüdend; hat man sich nur einigermassen daran gewöhnt, so ist es eine Lust, durch die Wüste dahin zu fliegen. Prinzessin Dhuleep Singh zeigte sich als gewandte Reiterin.

Eine neue Expedition, die gegen die Derwische vorrücken soll, brachte Bewegung in die Garnison von Wadi Halfa, General Sir Herbert Kitchener, Slatin Pascha u. A. trafen ein, Truppen

und Kanonenboote wurden aus Kairo erwartet. — Da es meine Absicht war, soweit als möglich gegen Süden vorzudringen, so war die Hauptsache, einen tüchtigen Führer anzuwerben, was denn auch mit grosser Mühe und unter Aufwendung bedeutender Geldmittel gelang.

Mahmud, der Typus eines ächten Sudan-Kriegers, vom Stamme der Ababdeh, welche zu den Friendlies-Arabern gehören, — Friendlies nennen sich die mit den Engländern befreundeten Einwohner —, versprach, mich sicher nach dem dritten Katarakt zu bringen.

Meine Reisegefährten, die von Wadi Halfa wieder zurück gingen, trennten sich von mir und ich trabte, umgeben von meiner Karawane, dem Süden zu und gelangte über Sarras, Akascheh, Amarah und Tinareh nach Hannik zum dritten Katarakt. Die ganze Reise ging durch das endlose, schaurige Sandmeer der Wüste, nirgends eine Spur menschlicher Ansiedelung; auf allen Seiten braungelbe, stumme, tote Einöde. Häufig begegneten mir kleine Trupps von Sudanesen und Bischaris mit schwarzbrauner Hautfarbe; als Waffe diente ihnen eine lange, haarscharfe Lanze, ein breites Schwert, sowie ein am Oberarm getragener Dolch und Schilde aus Nilpferdhaut; sobald sie uns erblickten, riefen sie ihr «Nharak saïd» und boten mir ihre Begleitung oder ihre Waffen zum Kauf an. Da ihre Forderungen nicht zu hoch waren, gelang es mir, einige sehr originelle Exemplare von Messern, Schwertern, Dolchen, Lanzen, Schilden u. s. w. zu erwerben, so dass ich auf meinem Kameel ein wahres Waffenarsenal ansammelte; auch ein junges ausgestopftes Krokodil kaufte ich; freilich hatte ich später Mühe und Kosten, diese Trophäen aus dem Sudan in die Heimat zu bringen; aber es ging Alles gut und heute zieren sie als erinnerungsreiche Dekoration mein Atelier.

*Friedrich Perlberg.* Hunter Pascha, der Commandant von Wadi Halfa

Nachdem eine Aquarelle des dritten Kataraktes fertig und eine Exkursion nach Dongola gemacht war, beeilte ich mich, auf den Rath meines Mahmud, aus der Sphäre der Mahdisten zu kommen, denn schon sollten Derwische im Anzug sein, um dem Vorstoss der Engländer zu begegnen. Auch zählten wir an unserm Weg dreissig Todte, Einwohner eines kleinen Dorfes, die Tags vorher von einem streifenden Zug Derwische erschlagen worden waren. Ich nahm daher meinen Cours nach Osten und erreichte glücklich Abû Hammed, eine kleine Oase mit einem Brunnen.

Von hier galt es nun, in achttägiger Wüstenreise Suakin am rothen Meer zu erreichen; der Weg geht durch die gefürchtete Wüste «El Atmur» oder «Bahr belâ ma» (d. h. Meer ohne Wasser). Karawanen, die diese Wüste durchziehen, lassen keine andere Spur zurück als Gräber und Gebeine. Kameele in allen Stadien der Verwesung, vom frisch gefallenen bis zum weissen Gerippe, kennzeichnen den Weg, so dass wir uns ihrer zur Noth als Wegweiser hätten

*Friedrich Perlberg.* Prinzessin Dhuleep Singh aus Indien

bedienen können. Langsam kreisen grosse Raubvögel in den Lüften, und katzenähnliche Raubthiere schleichen zwischen dem niedrigen Gestrüpp.

Die erste Wasser-Oase mit schlechtem, schlammigen Wasser liegt sieben Tagereisen von Abû Hammed. In diesen sieben Tagen muss man die Oase erreichen; wenn dies durch Krankheit, Erschöpfung — sieben Tagemärsche in der Wüste sind kein Spass — oder irgend einen Zufall nicht möglich ist, so ist die Karawane verloren, denn das mitgenommene Wasser hält sich höchstens sechs Tage lang in den Schläuchen.

Zuweilen taucht ein Dorf auf, wenn man ganz niedrige Mauern von Lehm und Kameeldünger, mit trockenen Palmzweigen gedeckt, so nennen will.

Die Bewohner bekommt man jedoch fast nie zu sehen, entweder sind sie vor dem Steuereinnehmer des Pascha's geflohen, oder von feindlichen Stämmen gefangen und fortgeführt.

*Friedrich Perlberg.* Mahmud der Karawanenführer

Die Luft in der Wüste ist so rein, dass sich alle Gegenstände in weiter, weiter Ferne in vollster Klarheit abzeichnen, eine Beobachtung, die ich auch in den amerikanischen Steppen oft gemacht habe. Eine Karawane, die in weiter Entfernung vorbeizieht, sieht genau so aus wie ein mechanisches Kunstwerk in unsern Automatentheatern. Das hohe Kameel streckt die Beinchen, die wie aus starkem Draht geformt erscheinen, steif vor sich hin, während der Reiter wie ein winziges Figürchen obenauf hockt. Oft glauben wir einen grossen See zu erblicken, aber es ist die Fata Morgana — «Moje-el Schitán» oder Teufelswasser nennen es die Araber, — weil der Anblick den Durst der armen Wanderer, denen der Lebensquell in den Schläuchen vertrocknet ist, in täuschender Vorspiegelung bis zum Wahnsinn aufstachelt.

Wunderbar schön für das Auge des Malers ist in der Wüste Aufgang und Untergang der Sonne und der leuchtende Sternenhimmel; aber man muss eine starke Gesundheit besitzen und auf jeden Comfort verzichten können. Das Trinkwasser war grün und schlammig, das im heissen Sand gebackene Brod hart und trocken.

Eines Mittags sah man am Horizont eine dunkle Linie; als die Kameeltreiber sie gewahrten, fingen sie an, vor Freuden zu tanzen und ihre monotonen Gesänge noch lauter als sonst erschallen

zu lassen; jene Linie war das rothe Meer, bald tauchten weisse Hütten und vereinzelte Palmen im Wüstensande auf; ich war in Suakin, der englischen Militärstation am rothen Meer.

An einer Gartenmauer campirte ich zum letzten Mal für diese Tour im Freien; andern Tags lohnte ich auf einem freien Platze unter einer Palme meine treuen Araber und Sudanesen ab, wobei noch Jeder zu der ihm gehörenden Summe Piaster einen Extra-Bakschisch erhielt — auch Cigaretten und Schiesspulver, die beiden beliebtesten Gegenstände, vertheilte ich noch unter diese armen, aber treuen Söhne der Wüste.

Nachdem sie mir vielmals «Káttar-chërak» gesagt, trennten wir uns unter Freudenschüssen aus ihren langen Flinten, während sie mir noch unzählige «Selâms» zuriefen.

*Friedrich Perlberg.* Grand Hôtel in Dongola (Sudan)

Friedrich Perlberg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kolosse des Ramses am Felsentempel von Abû Simbel, Nubien.

Friedrich Perlberg pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gebet in der Wüste, Nubien.

# RUDOLF HUBER †

VON

GEORG EBERS

---

*Rudolf Huber*

Eine fröhliche Gesellschaft der besten deutschen Künstler, die Maler Ernst Lenbach, Hans Makart, Leopold Carl Müller, Rudolf Huber, sowie die Architekten Gnauth und Kayser, brachte — zwanzig Jahre ist es her — den Winter in Kairo zu. Der vielgeschmähte, verjagte Chedîw Isma'îl hatte ihnen mit der ihm eigenen Achtung vor allem Hervorragenden in Wissenschaft und Kunst den Palast zur Verfügung gestellt, in dem er zur Welt gekommen war. Das geräumige Innere dieses ehrwürdigen arabischen Bauwerks enthielt Gemächer genug, die sich für Ateliers eigneten, und es war aus ihm bald eine Künstlerherberge geworden. Die einzelnen Werkstätten wurden je nach dem Geschmack ihrer Besitzer eingerichtet, und da die arabische Architektur dieser Räume geradezu aufforderte, sie in morgenländischer Weise auszuschmücken, wurde dies auch einigen, und zwar auf das allerprächtigste, zu Theil.

Was aus diesen Werkstätten hervorging, behandelte indess keineswegs nur orientalische Stoffe; die meisten Gemälde und Zeichnungen, die in ihnen entstanden, tragen aber dennoch mehr oder minder deutlich den Stempel der Stätte ihrer Entstehung.

Auf jeden dieser Künstler hatte der Zauber des Morgenlandes verschieden gewirkt. Leopold Carl Müller schwelgte in dem «Farbengaudium» des Orients, Makart und Lenbach liessen es tief auf sich wirken, und Rudolf Huber bekannte uns, ihm oft wie einer Offenbarung gegenüber gestanden zu haben.

Bevor ich die ersten Schöpfungen dieses Künstlers kennen lernte, war ich mit denen meines lieben Freundes Leopold Carl Müller vertraut geworden. Sie überboten an Wahrheit die Horace Vernet's und Jerôme's und standen an Echtheit nicht hinter denen Fromentin's zurück. So empfand ich es denn als Glück, als er sich bereit erklärte, im folgenden Winter den grössten Theil seiner Zeit und seines herrlichen Könnens und Verständnisses meinem «Aegypten» zu widmen. Er hielt das Versprechen; als er aber nach Wien berufen wurde, bevor er auch den letzten Theil seiner Aufgabe für das Prachtwerk gelöst, wies er mich auf denjenigen Künstler, den er für seinen natürlichen Stellvertreter ansah, auf Rudolf Huber.

Dieser hochbegabte Maler hatte im ersten Theil seiner Künstlerlaufbahn nur Stoffe aus der heimisch österreichischen Umgebungswelt behandelt, doch war er überraschend schnell mit dem morgenländischen Leben vertraut geworden und hatte ihm manches Geheimniss abgelauscht, das sich weniger scharfen Augen niemals offenbart.

Am 15. August 1839 zu Schleinz bei Wiener Neustadt geboren, stand er damals noch in den dreissiger Jahren. Auf der Wiener Akademie der bildenden Künste und in der Malerschule zu Düsseldorf hatte er die erste Ausbildung gewonnen, war aber, zwanzig Jahre alt, dem Rufe des Vaterlandes gefolgt und 1849 gegen Frankreich, das Oesterreich in Italien angriff, zu Felde gezogen. Als Lieutenant marschirte er mit dem 48. Infanterie-Regiment in die Lombardei ein und that sich so wacker hervor, dass er bald zum Regimentsadjutanten ernannt wurde und der Befehlshaber seines Corps es lebhaft bedauerte, als er kurz nach dem schnellen Abschluss des Krieges das Schwert niederlegte, um wieder zum Pinsel zu greifen.

Bei manchem kühnen Ritte hatte er gezeigt, wie fest er mit dem Rosse verwachsen. Auch nachdem er die Armee verlassen, blieb er als vorzüglicher Reiter und als gründlicher Pferdekenner bekannt. Es war, als wäre ihm eine gewisse Congenialität mit dem edelsten der Thiere eigen; denn er fühlte ihm nach, was in ihm vorging und wusste ihm gleichsam den eigenen Willen mitzutheilen. So war es denn ein Genuss, ihn reiten zu sehen. Die gelassene Sicherheit, mit der er selbst den unbändigsten Gaul zum Gehorsam zwang, erschien auch dem Kenner bewunderungswürdig. Hatte er einmal dem Wildfang die Hand auf den Bug gelegt, so war er der Uebermacht dieses Bändigers verfallen. Es lag auch etwas im Blick seiner tiefen, schwarzen Augen, das mächtig nicht nur auf das Ross, sondern auch auf andere Thiere wirkte.

Bei diesem Verhältniss Huber's zum Pferde war es natürlich, dass er anfänglich gerade ihm auch als Künstler besondere Aufmerksamkeit schenkte. Aus Liebhaberei und um das schöne Geschöpf, mit dem er sich so gern beschäftigte, auch bei den schwierigsten und gewagtesten Leistungen zu studiren, nahm er Theil an dem Sport des österreichischen Adels, und was er dabei erfuhr und wahrnahm, lieferte ihm den Stoff zu Gemälden, die sogleich die Aufmerksamkeit der Kenner erregten; denn wie treu und glücklich war jede Bewegung des Pferdes wiedergegeben, wie scharf hatte er das Verhalten des Reiters bei jeder Thätigkeit und in jeder Lage aufgefasst. Dazu übertraf seine Farbengebung himmelweit das bunte Colorit der gewöhnlichen Sportbilder. Jedes verdiente wegen der selbständigen Auffassung des geschilderten Vorganges und wegen des gesunden Realismus, mit dem er das Geschaute wiedergab, den Namen eines ächten Kunstwerkes. Dabei wusste er in die meisten Darstellungen von Hindernissrennen und Parforcejagden, bei denen es selten an ergötzlichen Zwischenfällen mangelt, einige Tropfen des glücklichen ihm eigenen Humors zu mischen.

Auch das Leben anderer Thiere, besonders der Rinder und Schafe, beobachtete er gern und mit feinem Sinn für ihre Eigenart. Darin that er es Troyon nach; doch wenn ihm auch die Kunst dieses grossen Thiermalers besonders zusagte, darf man ihn doch nicht seinen Nachahmer nennen; denn wie bei der Beobachtung blieb Huber auch bei der Darstellung der Thiere so selbständig, wie es ihm seine ganz auf sich selbst gestellte Natur vorschrieb. Wie kein Wort, das er sprach, ist kein Pinselstrich, den Huber malte, ihm nicht ureigen.

*Rudolf Huber.* Arabisches Ross

Aus «Aegypten in Bild und Wort». Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Das hatte Leopold Carl Müller besonders lebhaft hervorgehoben, als er mir von ihm und von seinem grossen Talente redete; und der erste Blick in Huber's Antlitz lehrte mich, dass das Urtheil des Freundes zutraf.

Das schöne Hôtel «Schweizerhof» in Luzern war der Schauplatz unseres Zusammentreffens, und obgleich vier Lustra seitdem vergingen, blieb mir der Augenblick mit voller Lebendigkeit gegenwärtig, in dem er unser Zimmer betrat. Er kam nicht allein, sondern führte seine Braut meiner Frau zu, und eines schöneren Paares meinten wir beide uns kaum zu erinnern. Er ein Mann von ungewöhnlich hohem schlanken Wuchs, sie eine vornehme Frauengestalt, deren Grösse im glücklichsten Verhältniss zu der des Verlobten stand. Er mit einem Künstlerhaupte, dessen eigenartig strenge Schönheit sich schwer vergessen liess, sie mit einem Mädchenkopfe von geradezu bezaubernder Anmuth. Ihm, der nicht mehr ist, allein sind diese Zeilen gewidmet, und es verlohnt sich, seinem äusseren Menschen noch einige Worte zu widmen.

Das Gesicht war von edelstem Schnitt, Mund und Kinn bedeckte ein kohlschwarzer, bis auf die Brust reichender weicher Bart. Auch das Haar war tief dunkel und umrahmte ihm voll und im Schnitt des Antinouskopfes die grosse reine Stirn. Starke Brauen beschatteten die weit auseinanderliegenden tiefdunkeln Augen, deren Blick bis zum Düstern ernst sein konnte, die aber auch innig zu

leuchten und fröhlich genug aufzublitzen verstanden. Sie beherrschten das ganze männlich schöne Antlitz und steigerten das Bedeutsame seiner Erscheinung. Als in späteren Jahren sein grosser Körper hagerer und sehniger und sein Gesicht schmäler geworden war, erinnerte er so entschieden an die Gemälde der strengen spanischen Heerführer aus dem sechzehnten Jahrhundert, dass ich ihn «Alba» nennen hörte.

Wem es nicht gelang, sein Wohlwollen oder seine Theilnahme zu erwecken, der konnte ihn leicht für eine schroffe, abweisende Natur halten; wer ihm aber näher kam, dem trat sein geradezu kindlich freundliches Gemüth liebenswürdig entgegen, — der konnte seinem köstlichen trockenen Humor, dem er in Worten und mit dem Stifte gleich schnell und treffend Ausdruck verlieh, die heitersten Stunden verdanken. Herzlicher als mit und durch Rudolf Huber war es mir selten zu lachen vergönnt.

Es sollte sich Gelegenheit dazu finden. Um das für unser Prachtwerk Herzustellende eingehender zu besprechen, kam er nach Tutzing, wo damals mein lieber Freund und Verleger Eduard Hallberger in seinem Schlosse am See den Sommer verlebte. Dort wurden unsere Verabredungen getroffen. Was noch am meisten fehlte, waren Thier- und besonders Pferdebilder, und in Huber hatte sich der Mann für ihre Herstellung gefunden. Beinah ein halbes Hundert wurde auch nach und nach für mein Aegypten von ihm gezeichnet, und da war keines, das mir nicht, wenn es ankam, Freude gemacht hätte. Sie gereichen allesamt dem Werke zur höchsten Zier. Im Ganzen sind sie weniger eingehend ausgeführt als die Müller'schen, vom ersten bis zum letzten sind sie aber «echt» und beweisen, mit welchem Scharfblicke Huber sich in Aegypten umgeschaut hatte. Der Humor, dessen wir gedachten, tritt bei vielen prächtig zu Tage.

*Rudolf Huber.* Siesta
Verlag von J. Löwy in Wien

Vielleicht das Ernsteste und Bedeutendste skizzirte er mit leichter Hand schon bei unserer Zusammenkunft in Tutzing, und seine Entstehung ist so bezeichnend, dass ich mir gestatte, ihrer hier kurz zu gedenken.

Die neuere Geschichte Aegyptens berichtet von einem Ereigniss, das ihr und nicht der Sage angehört, und dennoch an furchtbarer Tragik nicht weit hinter dem Ende der Nibelungen zurücksteht.

Mohammed ʿAli, der grosse Neugestalter Aegyptens, hatte erkannt, dass er mit seinen tiefeingreifenden Erneuerungs- und Verbesserungsabsichten nie zum Ziele gelangen würde, wenn er nicht mit dem mächtigen und übermüthigen Adel der Mamluken aufräumte, der auf ihn, den Emporkömmling, mit stolzer Selbstüberhebung herabsah, und in dessen Vortheil es lag, die alten Missstände aufrecht zu erhalten.

Er machte kurzen Prozess.

Am ersten März 1811 lud er die gesammten Mamluken Bē's, 480 an der Zahl, zu einem Feste auf die Citadelle nach Kairo, wo sie auch auf ihren edlen Rossen im reichsten Waffenschmuck erschienen. Ausser einem, sollte sie keiner lebend verlassen; denn die hinter festen Mauern verborgenen Albanesen des Vicekönigs schossen Mann für Mann bei ihrem Auftritte nieder; der eine aber, der mit dem Leben davon kam, war Amīn Bē. Dieser kühne Mann zwang sein Ross zu einem ungeheuren Satze über die Brüstung des Citadellenabhangs und entging durch ihn dem Schicksale der Genossen.

Dieser «Harrassprung» eignete sich für die bildliche Darstellung in unserem Werke, und in Tutzing konnten wir Huber eine solche schon zeigen. Ein bekannter deutscher Maler hatte sie hergestellt, doch schien es mir unmöglich, ihr das «placet» zu ertheilen, und Gnauth, der technische Leiter des Ganzen, theilte meine Bedenken. — Als wir Huber das sehr sorgfältig ausgeführte Blatt zeigten, lachte er laut auf. Amīn Bē sass etwas nach vorn geneigt im Sattel und schwenkte, strahlend vor Freude über den verwegenen Streich, den Arm; das Pferd streckte Vorder- und Hinterbeine ganz wie der fliegende Pegasus weit von sich. Wie unsinnig das Alles sei, erwies uns der Pferdekenner und ausgezeichnete Reiter mit wenigen treffenden Worten. Diese Stellung des Pferdes in der Luft war, wenn ihm keine Schwingen halfen, völlig unmöglich, und das Triumphieren des schwer gefährdeten von niemand verfolgten Flüchtlings so unwahr wie möglich. Bei dieser Art des Sprunges hätte das Ross sich unfehlbar überschlagen und sammt dem Reiter zu Grunde gehen müssen. War der kühne Mamluk wirklich entkommen, so konnte es nur in einer Weise geschehen sein. Er musste das Pferd so stark es ging zurück genommen und es an die schräge Mauer gedrängt haben, um durch Reibung die Schnelligkeit des Sturzes zu vermindern. In der Haltung und im Antlitz des Reiters musste das tiefste Entsetzen zum Ausdrucke kommen. — Mit dem Stifte in der Hand zeigte Huber dann, wie er es meinte.

*Rudolf Huber.* Dorftänzerinnen
Aus «Aegypten in Bild und Wort». Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Wir gaben ihm Recht.

Als wir später die ausgeführte Zeichnung erhielten, befremdete uns zuerst die ungewohnte Haltung des zu Boden gleitenden Rosses, doch erkannten wir bald, dass es in der That die einzig mögliche

war. Jetzt sah man dem Reiter auch an, dass er sich für Tod oder Freiheit entschieden. — Etwas tief Ergreifendes liegt in dieser höchst eigenartigen Zeichnung, die deutlich vor Augen führt, was ich unter dem «gesunden Realismus» Rudolf Huber's verstehe.

Die zweite Skizze, die er bei jener Zusammenkunft entwarf, steht in scharfem Gegensatze zu diesem ernsten Bilde. Sie zeigt zwei Jockeys vom Wettrennen in Kairo. Der weisse wie der schwarze sind in englischer Manier gekleidet. Der Afrikaner überragt den Europäer um mehrerer Häupter Länge und ist stockgrade, während der degenierte Britte auf stark gekrümmten O-Beinen steht, die ihm wohl als Wahrzeichen seines Familienberufes angeerbt wurden.

Wie dies Bildchen sind auch andere von ausserordentlich erheiternder Wirkung. Um einer Erscheinung die komische Seite abzugewinnen, muss man wohl mit ihr vertraut sein, und da Huber das Wesen des Orients sicher erfasst hatte, trägt jede seiner humoristischen Zeichnungen den Stempel der Echtheit. Wie gut ist (Band II, 31) die stürmische Aufdringlichkeit der Eselsjungen beobachtet und wie glaubhaft schildert er den entsetzten englischen Blaustrumpf und die abwehrenden Boxerbewegungen seines Gemahls oder Bruders. Der erste Kameelritt (Bd. II, 101) mit den drei Bewegungen des Wüstenschiffes wirkt nicht weniger erheiternd.

*Rudolf Huber.* Besteigung der Pyramiden
Aus «Aegypten in Bild und Wort». Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Die «sogenannten Touristen» (Bd. II, 269) sind so spasshaft wie die dem Leben treu nachgebildete Besteigung der Pyramiden und die beiden zu Markte reitenden Fellachen. Hierher gehört auch das tragikomische Grauthier (Bd. II, 323), «der harâmîjeh oder Dieb», dem man als Ehrenstrafe das Ohr abschnitt, weil er sich auf fremder Weide eine Güte that, und das ausgestopfte Elephantchen, das an einer Kette über einem Hausthor in Kairo schwebt, um den Bewohnern des Gebäudes elephantenhaft grosses Glück zu bringen.

Ausgezeichnet sind auch die Scenen aus dem Strassenleben Kairo's: das Treiben auf der Schubra-allee, II, 13, die Ausfahrt des Chedîw, II, 39, bei der man den verjagten Isma'îl trotz der leichten Karrikierung des Gesichtes wohl erkennt, die Zikr der Derwische, die «Ueberreitung» der auf der Strasse ausgestreckten Frommen durch den Schêch der Sâ'dîje Derwische und ähnliches mehr.

Natürlich wurde Huber auch anvertraut, das arabische Ross und andere für Aegypten bezeichnende Thiere darzustellen. Das Bild des Verfalls und der Vernachlässigung mit den Gebäudetrümmern, dem Kameelcadaver, den hungrigen herrenlosen Hunden und mit den gierigen Raubvögeln, das Huber später auch als farbiges Gemälde behandelte, gehört zu seinen stimmungsvollsten Werken.

Während er mit leichter Hand hinskizzirte, wie er diesen und jenen Stoff zu behandeln gedachte, lernte ich in ihm einen der allerglücklichsten Erzähler mit dem Stifte kennen. Was er als Farbenkünstler vermochte, sollte sich mir erst später offenbaren; denn er stellte ausserhalb Wiens nur wenig aus. Seine Gemälde fanden gewöhnlich schon im Atelier Liebhaber und Käufer, und es lag seiner vornehm abgeschlossenen Natur wenig daran, sich auch ausserhalb der Heimath Ruhm zu erwerben. Dennoch trugen die Gemälde, die er nach Berlin und München sandte, ihm warme Anerkennung ein. Ueber den Schöpfer der prächtigen Thierstücke, die in der Reichshauptstadt ausgestellt waren, schrieb ein angesehener Kritiker: «Ein zaglos an seine Sache herantretender Realist, hat er jenes echt wienerische, dem Wesen der Düsseldorfer verwandte Maasshalten, entzückt er durch die Zartheit der Farbe, die Feinheit einer abgedämpften Charakteristik, durch den sog. «poetischen Hauch», durch Verständniss und Naivetät in gleichem Maasse. Keine Kunst, die durch das Mächtige ihrer Ideen und Axiome berauscht, die aber überall und zu jeder Zeit in unser Herz greift».

*Rudolf Huber.* Mamlukensprung

Aus «Aegypten in Bild und Wort». Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

So wenig mir die Form dieses Urtheils auch zusagt, weisen wir es doch nicht ganz von der Hand, und Gemälde wie seine Sommerlandschaft, sein Beduinenross, das über den gefallenen Reiter in die Wüstenluft hinausschnuppert, als suche es den verlorenen Herrn, wie die Herbstlandschaft mit den unter den Weiden grasenden Schafen; wie seine zerstreute Rinderheerde, die der kraftvolle Hirt zusammentreibt und wie seine durch das Wasser watenden breitgehörnten Ochsen sind nicht nur «poetisch angehaucht», sondern voller Poesie. Wenn aber auch vielen seiner Gemälde in Auffassung und Farbe liebenswürdige Zartheit nachgerühmt werden darf und sich sogar über manche etwas träumerisch Schwermüthiges breitet, scheint uns doch gerade kräftige Entschiedenheit zu Huber's bezeichnenden Eigenschaften zu gehören. «Malerisch dargestellte Axiome» besitzen übrigens nie und nimmer berauschende Kraft. Im Gegentheil! Uns wenigstens forderten sie immer nur zum Widerspruch heraus.

Huber malte auch keine solche; er gab vielmehr nur das Geschaute wahr und treu wieder und durchleuchtete es mit der poetischen Empfindung, die es in seiner warmen Künstlerseele erweckte.

Auch den Thieren gegenüber, die er liebte, wurden diese Gefühle lebendig und wer sich in das Gemälde «Kühe im Wasser»*) oder in die Herbstlandschaft mit dem Hirten und den Schafen versenkt, den wird der Zauber ländlicher Stille in die Seele dringen, und es wird ihm sein, als lüde ihn fern vom Geräusch der Stadt die Natur selbst zu Gaste. Das sinnig Schwermüthige, das manchen seiner Gemälde eigen, setzt uns keineswegs in Erstaunen; bleibt doch gerade dem Humoristen das Schmerzliche im Leben am wenigsten verborgen.

Warm empfunden sind die vier grossen Bilder «Sommernachtstraum», die Huber auf Bestellung der Kaiserin von Oesterreich für das Lainzer Schloss malte und die wegen des wirksamen Kolorits von den Besuchern gewöhnlich für Werke Makart's gehalten werden sollen.

Die grosse Fähigkeit, die wir ihm zuschrieben, das mit dem leiblichen Auge wie mit der Seele deutlich Erschaute, mit markiger Entschiedenheit überzeugend wiederzugeben, tritt uns besonders lebendig aus seinen Portraits entgegen. Verhältnissmässig spät und wohl zunächst in Folge eines äusseren Anlasses wandte er sich der Bildnissmalerei zu. Dem Pferdemaler wurde die Darstellung von Reitern anvertraut, und wie dem Ross, suchte er dabei auch seinem Beherrscher gerecht zu werden. Dass er für die Auffassung des Charakteristischen in der menschlichen Gestalt und Gesichtsbildung besonders begabt war, hatte er schon früher durch seine Carricaturen bewiesen, die trotz der Verzerrung und Uebertreibung, die diese heitere Gattung der Zeichenkunst voraussetzt, sprechend ähnlich waren und dabei bewiesen, wie feinen Sinnes er in die Besonderheit des Darzustellenden einzudringen und hervorzuheben verstand, was an ihm geeignet erschien, die Heiterkeit des Beschauers zu erwecken. Unter diesen Carricaturen sahen wir wahre Kabinetstücke. Die Kunstkenner und -Freunde nicht nur Wiens wussten sie zu schätzen.

Bei der Jubelfeier der Belagerung Wiens durch die Türken — dies ist der äussere Anlass, dessen wir oben gedachten — malte Huber Starhemberg und Karl von Lothringen hoch zu Ross und in Lebensgrösse. Dabei gelang ihm die Physiognomie der Reiter aufs Beste, und als auch sein Washington allgemeine Anerkennung fand, wandte er sich, besonders in den letzten Jahren, mehr und mehr dem Portrait zu. Von seinen Bildnissen sind wohl die besten die seiner Kinder, das des Herrn Franz Roth, Mannlicher, Zürnich und Ferdinand von Saar, sowie das des Componisten Johann Strauss, das auf der letzten Berliner Kunstausstellung allgemeine und lebhafte Anerkennung fand.

Trotz der ausserordentlich grossen Thätigkeit, die er als Thier- und Portraitmaler entfaltete, fand er Zeit, sich als Lehrer zu bethätigen. Beinahe zwanzig Jahre lang leitete er die Meisterschule für Thiermalerei an der Akademie der bildenden Künste. Er that es unentgeltlich, da in dem österreichischen Etat für die Förderung der Malerei dieser wichtige Kunstzweig keine Berücksichtigung findet. Als Huber aber jener Ehrenposten angeboten wurde, zögerte er keinen Augenblick, seine Kraft und Zeit der vaterländischen Kunst zur Verfügung zu stellen, und in gleich uneigennütziger Weise vertrat er seinen Freund und Collegen Leopold Carl Müller während dessen langem Aufenthalte im Orient.

Diese hohe Gesinnung, die auch sonst in seiner gesammten Lebensführung zum Ausdruck kam, gewann ihm die Gunst der Kaiserin von Oesterreich, die ihm eine hohe Gönnerin war. Der regierende

*) Für das grosse Bild (jetzt im Besitz des Wiener Kunstfreundes Josef Simon) erhielt er die Karl Ludwigs-Medaille.

C. Rud. Huber pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hallali!

A. Egger-Lienz pinx.



Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel 1809.

Fürst von Liechtenstein freute sich seines Umgangs und zog ihn oft auf längere Zeit in seine Nähe. Besonders in seinem Schlosse Lundenburg war Huber ein gern gesehener Gast. Auch andere Mitglieder der österreichischen Aristokratie öffneten dem Künstler, dessen Gesinnung so hoch und lauter, dem ein so köstlicher Humor eigen und der ihr Lieblingsthier so vorzüglich kannte und darstellte, gern ihre Kreise. In ihren Schlössern sind viele seiner Pferde- und Sportbilder zu finden, und seine Werkstatt hörte nicht auf, besondere Anziehungskraft auf sie zu üben. Uebrigens wäre er auch ohne den dauernden Umgang mit diesen Herren innerlich und äusserlich Aristokrat im vornehmen Sinne des Wortes gewesen.

So gehörte er denn zu den hervorragenden Erscheinungen der Künstlerwelt und der höchsten geselligen Kreise Wiens. In beiden gleich hochgeschätzt und beliebt, wurde sein Verlust auf's Tiefste beklagt, als er, viel zu jung, am 28. August 1896, eben erst 57 Jahre alt, den Seinen und der grossen Zahl seiner Freunde entrissen wurde. Ein Herzleiden machte seinem thätigen und glücklichen Leben ein vorzeitiges Ende. Die Wittwe und drei unmündige Kinder trauern an seinem Grabe. Seine Bilder befinden sich grösstentheils im Besitz des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich, des Prinz-Regenten von Bayern, des regierenden Fürsten von Liechtenstein, der Erzherzöge Rainer und Karl Ludwig, des Fürsten Arenberg, des Grafen St. Genois, des Altgrafen von Salm, des Freiherrn von Rothschild, sowie des Wiener Freundes und Förderers der Künste Jean Roth.

*Rudolf Huber.* Bettelnder Derwisch
Aus «Aegypten in Bild und Wort»
Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Das Beste, was er den Seinen hinterliess, ist ein spiegelblanker Name, die Freundschaft, Anerkennung und Bewunderung vieler hervorragender Berufs- und Zeitgenossen und eine Reihe von Werken, die die Kunst seiner Zeit mit Freuden zu den ihren zählt.

*Rudolf Huber.* Weisser und schwarzer Jockey
Aus «Aegypten in Bild und Wort»
Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

# Ave Maria

## nach der Schlacht am Berge Isel 1809

### Zu dem Bilde von Albin Egger-Lienz

Von zahllosen Schlachten und Kämpfen berichtet die Geschichte. Aber wenige rufen einen so rührenden, so tiefergreifenden Eindruck hervor, sind von einem so unverwischbaren Zauber schlichten Heldenthums umflossen, wie die Erhebung eines todesmuthigen kleinen Volkes gegen eine gewaltige Uebermacht. Der alte Befreiungskampf der Schweizerischen Eidgenossen bleibt uns das Urbild glühender Vaterlandsliebe und kühnen Trotzes, auch wenn die Forschung den Wilhelm Tell in das Gebiet der Sage verwiesen hat.

Um so näher, kraftvoller, lebenswahrer, stehen jene beherzten Tiroler Bauern vor uns, die ohne Kriegswissenschaft, ohne Waffenübung, den Entschluss fassten, den Feind aus ihren Bergen hinauszujagen, die aus all' den Thälern und Dörfern und weltverlassenen Winkeln ihres Landes zusammenströmten, von gleicher Begeisterung, von gleichem heiligen Ernste beseelt, bereit, ihren Führern zu folgen, in Noth und Tod. Diese Führer selbst, welch' markige, bewunderungswürdige Gestalten! So einfach, so anspruchslos in ihrer heldenmüthigen Treue! Es ist wohl zu begreifen, dass es die Söhne dieses Bergvolkes immer wieder drängt, die Thaten ihrer Väter zu verherrlichen und die Erinnerung an jene ernste, grosse Zeit ihrer Heimat zurückzurufen.

Wohlbekannte, allbeliebte Künstler stammen aus dem schönen Tirol: Mathias Schmid, der uns seine Landsleute in bitteren, tragischen Augenblicken und in froher Stimmung gezeigt hat; Franz v. Defregger, der mit seinem «letzten Aufgebot» ein unvergessliches Bild aus den todestraurigen Tagen seines Vaterlandes geschaffen, ein Bild, das in seiner lebenswahren Einfachheit mit erschütterndem Pathos wirkt; der den Andreas Hofer wiederholt in seiner Schlichtheit und Kraft dargestellt, so dass wir den trefflichen Mann für alle Zeiten in dieser Gestalt vor Augen sehen.

Nun tritt ein jüngerer Künstler in die Fussstapfen des Meisters und malt in seiner Weise Tiroler Geschichte. Albin Egger-Lienz ist 1868 im Dorfe Striebach bei Lienz im Pusterthale geboren, als Sohn eines Heiligen-Malers. Er sollte Photograph werden, zeigte aber früh so ausgesprochene Vorliebe für das Zeichnen, dass der Vater allmählich an seine künstlerische Begabung glauben lernte und ihm selbst den ersten Unterricht ertheilte. Der «Heiligen-Maler» in dem kleinen, einsamen Dorfe war ein glühender Verehrer der Kunst der alten Meister, und die begeisterten Worte, die er an den Feierabenden nach fleissigem Tagesschaffen an den Schüler richtete, klingen noch in dem Herzen des

jungen Malers fort. Drei Jahre lang blieb der Vater sein einziger Lehrer. Dann verliess er sein Heimatdorf und zog nach München, an die Akademie. Er trat in die Zeichenschule von Professor Raupp, arbeitete dann unter der Leitung des Professor Hackl und später in der Malklasse von Professor Lindenschmit. Bei seinen Studien nach alten Meistern, die er in der Pinakothek copirte, stand ihm Professor Defregger als treuer Berather zur Seite.

Egger's erstes Bild war eine «heilige Familie» im Styl der alten Niederländer; es fand in der Internationalen Münchener Ausstellung vom Jahre 1892 Aufnahme und eine beifällige Besprechung von Seiten der Kritik. Ein zweites Bild «Charfreitag», — die Schlussarbeit des Malers an der Akademie, — ist mit warmer Empfindung gemalt und zeigt höchst interessante Beleuchtungs-Effekte.

Immer zwingender standen die heimatlichen Gestalten, die vaterländischen Helden vor den Augen des jungen Künstlers. Er schuf zuerst ein Bild des «Speckbachers», den man während des Tiroler Aufstandes den «Feuerteufel» genannt hat, und machte sich dann an den Entwurf zu seinem grossen Gemälde «Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel». Sein Stoff ergriff, begeisterte ihn. Darum glückte ihm auch die Composition, die in ihrer Einfachheit, in ihrer Concentrirung auf die eine grosse Gruppe der andächtig Knieenden, zu der tiefernsten, feierlichen Stimmung passte, die er zum Ausdrucke bringen wollte. In den einsamen, stillen Thälern der Heimat fand er die prächtigsten Vorbilder für die Gestalten, die ihm vorschwebten, charakteristische, typische Köpfe, wie er sie für seine Studien brauchte. Er malte sie lebensgross, im Freien. Ein volles Jahr dauerten die Vorarbeiten. Dann erst begann er die Ausführung des fünf Meter langen Bildes.

*Albin Egger-Lienz.* Studie

Es lag ihm weniger daran, eine geschichtliche Episode darzustellen. In dem religiösen Moment gipfelt für ihn das Hauptinteresse. Der junge Künstler hat es sich zur Aufgabe gestellt, den Bauer von einer neuen Seite zu zeigen. Er will ihn nicht, wie so viele andere vor ihm, bei der Arbeit, bei dem Vergnügen schildern, sondern in seinen Stunden der Erhebung. Wir sollen auf seinen Bildern seine Landsleute sehen in ihrer rührenden Frömmigkeit, in ihrem naiven, kindlichen, unerschütterlichen Glauben.

In diesen Menschen, — in ihren von Felshäuptern, von Gletschern umragten, wie mit granitenen Mauern von der Welt abgeschlossenen Thälern, — die von den Schrecknissen der Hochlands-Wildniss bedroht sind, die schon als Kinder das Donnern der Lawinen, das düstere Brausen der Gletscherbäche vernehmen, die in den meisten Gegenden ihr Leben einer herben Natur abringen müssen, ist kein wilder Freiheitstrotz, kein lustiger Uebermuth emporgewachsen wie in manchen anderen Bergbewohnern. In Welschtirol, im Weinlande, in manchen besonders glücklich gelegenen Thälern herrscht ja wohl heitere Lebenslust. Aber im Allgemeinen sind die Tiroler ein stilles, ernstes Volk. Und der Grundzug ihres Wesens ist die Treue. Treue für ihr Kaiserhaus, Treue für ihre Ueberlieferungen, ihre Sitten und Gebräuche, — Treue vor Allem für ihre Religion.

Man hatte unter der bayerischen Herrschaft Neuerungen einführen, dem Geist der Aufklärung, der damals durch die Welt flog, auch hier offene Thüren schaffen wollen. Die Angst um ihren Glauben, den sie bedroht sahen, schürte die Flamme der Empörung in den frommen Gemüthern, stachelte sie auf zum Widerstand. Für ihre Religion, für ihre Kirchen, für ihre Heiligthümer bewaffneten sie ihre Bauernfäuste; ihre Gottesfurcht machte sie zu furchtlosen, kühnen Vertheidigern ihrer Bergpässe.

Den tiefreligiösen Zug, der dem Tiroler-Aufstand zu Grunde lag, wollte der Maler hauptsächlich betonen. Darum wählte er für sein Bild die Scene, da die Streiter nach heissem Kampf die Ave-Glocken klingen hören und sich in der Abendruhe auf ihre Knie niederlassen zu einem Dankgebet.

*Albin Egger-Lienz.* Studie

Ein Geschichtsbuch aus jener Zeit schildert den Moment mit den folgenden Worten:

« Als der Abend sich neigte und mit ihm der Sieg so weit entschieden war, hielt der Sandwirth das Volk zum Beten an und gab mit dem Kapuziner das Zeichen dazu. Augenblicklich folgte diesem erhabenen Beispiel auch die ganze Masse des Volkes, und die Abendsonne, auf einmal die Wolken durchbrechend, beleuchtete strahlend die herrliche, ächt germanische Heldengruppe auf dem damals einzigen freien Stücklein deutscher Erde. »

Welch' bitteres, einschneidendes Weh in diesem kurzen Satz: « das einzige freie Stücklein deutscher Erde! » Um des tiefen Dunkels willen, das damals über den weiten deutschen Landen lag, fällt ein so verklärender Schimmer auf das kleine Häuflein Wildentschlossener, die sich von dem Druck der Fremdherrschaft losgerungen; darum jauchzen wir unwillkürlich mit einem Gefühl der Befreiung und Erlösung den muthigen Tirolern zu bei ihrem kurzen Sieg. Freilich, es waren Deutsche, Bayern, Nachbarn, die sie aus ihrem Lande verdrängt hatten. Aber hinter diesen Bayern stand ja der allgemeine Feind, der zum Gebieter in Europa geworden, der Heere hin und her schob und Völker gegen einander hetzte, nach seinem despotischen Willen.

Dass Andreas Hofer und seine Gefährten dem Welteroberer Trotz boten und zuerst gegen ihn die drohende Faust erhoben, das hat sie zu Helden gestempelt! Darum leuchten diese schlichten Bauern wie in einem Glorienschein hervor aus einer Zeit der Knechtschaft, der Schmach, der Feigheit und Erniedrigung.

Jene Schlacht am Berge Isel, bei der die Tiroler siegreich blieben, war am 13. August 1809 geschlagen worden. Nicht die erste in jenem erbitterten Kampfe des zu wildem Groll erregten Bergvolkes. Schon im Winter 1808 hatte die Unruhe und Unzufriedenheit im Lande sich so gesteigert, dass ein Krieg als einzige Rettung erschien.

*Albin Egger-Lienz.* Studie

In dem Friedenstraktat von Pressburg vom 26. Dezember 1805 war Tirol von Oesterreich an Bayern abgetreten worden. Aber die Herzen der Tiroler hingen an Oesterreich, an ihrem Kaiser, an dem Erzherzog Johann und liessen sich nicht durch einen Federzug losreissen, nicht durch eine Imperatoren-Laune in ihren althergebrachten Gefühlen ändern.

Obendrein verstanden es die Bayern nicht, die Sympathien des Nachbarvolkes zu gewinnen Ein Stück Mittelalter lag hier unverändert seit Jahrhunderten mitten in den wechselnden Zeitstimmungen, in der neuen Kulturepoche. Das Haus Habsburg hatte sich wohl gehütet, an den festgewurzelten Sitten und Anschauungen der Tiroler zu rütteln. Selbst die freiheitlichen Ideen Kaiser Joseph II. prallten an den Felsen der das Land umschliessenden Berge ab. Der einflussreiche bayerische Minister Montgelas, der mit grösster Energie Aufklärung zu verbreiten suchte, schonte den conservativen Charakter dieses Landvolkes zu wenig. Er verbot den Bischöfen den Verkehr mit Rom, entzog ihnen die Besetzung der Pfründen, sowie den Unterricht des jungen Klerus. Die Fürstbischöfe von Trient und von Chur, die dagegen Verwahrung einlegten, wurden abgesetzt und über die Grenze transportirt. Noch tiefer traf die Tiroler die Aufhebung der Klöster und Klosterschulen, die Abschaffung von Feiertagen. Rohe Beamte legten bei der Ausführung der obrigkeitlichen Anordnungen einen wilden Uebermuth an den Tag, liessen Kapellen und Wegkreuze niederreissen und verspotteten, was den frommen Bauern heilig war. Während die Tiroler so in ihren tiefsten Empfindungen verletzt wurden, vermehrte das wirthschaftliche Elend, das sich durch die Abwürdigung der das Land überschwemmenden Bankozettel, durch die Einführung neuer Steuern und die Störung des gewohnten Absatzes in den Erblanden einstellte, noch die allgemeine Missstimmung. Die ungewohnte Rekrutirung gab den Anlass zu immer heftiger anwachsenden Erbitterung. Sie sollten ihre Söhne dahingeben, um dem Feinde ihres Vaterlandes zu dienen! Der Name Tirol sollte verschwinden! — alles, was ihnen lieb und theuer und heilig gewesen, zusammenbrechen! Es ist nur zu begreiflich, dass es diesen

schlichten Menschen zu Muthe war, als drohte der Weltuntergang. Verwirrt, verstört, aus ihrem harmlosen Frieden aufgejagt, entschlossen sie sich mit Todesverachtung zu ihrem Verzweiflungskampf, dem man Bewunderung nicht versagen kann, auch wenn er mit einer Niederlage endete.

Eine Schaar von Bauern gegen eine Doppelmacht wohlgeschulter Soldaten! Eine arme kleine Schaar, die häufig, wenn es galt, von den Oesterreichern im Stich gelassen wurde!

Im Dezember 1808 erhielt der Kaffeewirth Ressing in Bozen von dem Büchsenspanner des Kaisers, Anton Steger, einem Tiroler, einen Brief, der den bevorstehenden Ausbruch des Krieges zwischen Oesterreich und Frankreich mit seinen Verbündeten ankündigte, in einer ganz merkwürdigen bildlichen Verkleidung, als handelte es sich um eine Brautwerbung. Die «Braut» bedeutete das jungfräuliche Tirol und der «Bräutigam» war der ersehnte Erzherzog Johann. Wie seltsam uns heutzutage diese allegorischen Worte anmuthen:

«Doch endlich einmal hat sich der Liebhaber entschlossen, in Kürze seine Braut abzuholen. Gestern ging ich zu ihm mit dem betrübten Schreiben der Braut. Er sprang mir freudig entgegen und fragte jubelnd, ob der Braut-Vater nicht hier sei.» Nein! sagte ich und gab ihm den Brief. Er liest und schüttelt dabei wild den Kopf und sagte also: Was kann ich dafür, dass ich die Erlaubniss, zu heirathen, nicht eher erhalten habe? Desto besser wird sich die Braut nach so langem Dulden und Schmachten nach ihrer Erlösung freuen.

«Der Bräutigam wird gegen Ende des nächsten Monates Januar nach Grätz gehen, um seine Kleinodien zusammen zu richten und von da seine Braut abzuholen. Machen Sie die Sache gut. Bereiten Sie die Gäste zur Hochzeit!» In dieser Weise geht es fort. Aber die Eingeweihten verstanden die verschleierte Sprache.

Im Januar reiste Andreas Hofer, Wirth am Sand in Passeier, mit ein paar andern Vertrauensmännern nach Wien. Sie erhielten Audienz beim Erzherzog Johann und verabredeten mit Hormayr den Plan zu dem Aufstande.

Bei ihrer Rückkehr wurde in aller Stille mit den Rüstungen begonnen und der Aufruf zum Kampf bis in die entlegensten Winkel getragen. Es muss unser Staunen, unsere höchste Bewunderung erregen, wie diese Tausende von Menschen ihr Geheimniss zu wahren wussten, — wie einmüthig sie schweigen konnten.

Der Frühling kam. Die Sonne thaute die Schneemauern. Ernstes Erwachen durchglühte das Land. Lösend, erweckend, mit düsterer Gewalt wie der Föhnwind, wirkte von Thal zu Thal die Nachricht von Oesterreichs Kriegserklärung an Frankreich. Mehrere Aufrufe an die Tiroler wurden im Lande verbreitet.

Die Bayern gaben strenge Verordnungen bei dem bevorstehenden Durchmarsch der französischen Truppen und liessen die Tiroler von den Kanzeln an ihre Unterthanenpflicht mahnen. Sie hatten in unbegreiflicher Blindheit keine Ahnung, dass vom Grossglockner bis zum Ortler und vom Kaiser bis zur Vedretta Marmolatta jeder Mann die Waffe bereit hielt, dass das Volk nur wartete auf das Signal zur Erhebung. Sobald das österreichische Armeecorps unter dem Marquis von Chasteler auf dem Boden Tirols stand, sollte der Sturm beginnen.

Die Vorhut Chasteler's rückte am 9. April in's Pusterthal und kam bis Lienz.

Die Pusterthaler waren es auch, die den Kampf der Tiroler eröffneten; bei St. Lorenzen, wo sie die Bayern zurückdrängten. Ein durchziehendes Corps von Franzosen wurde von dem bewaffneten Bauernvolke angegriffen und musste eiligst den Weg nach Deutschland fortsetzen. Eine kleinere Schaar floh nach Italien. Auch der bayerische Oberst Wrede sah sich gezwungen zurückzuweichen.

Am 11. April griff Andreas Hofer, der mit seinen Passeirern über den Jaufen gezogen kam, bei Sterzing die Bayern an. Um seine Leute vor dem Kartätschenfeuer der auf dem Sterzinger Moosplatze aufgestellten Kanone zu schützen, verfiel er auf ein für den Bauernführer höchst charakteristisches Mittel. Er liess hochbeladene Heuwagen vorfahren, hinter welchen sich seine besten Schützen deckten. Die Bayern wurden trotz heftiger Gegenwehr gefangen und nach Schloss Mareit abgeführt. Zwei beherzte Mädchen hatten sich als Lenkerinnen der Wagen hervorgethan, ein Beweis, mit welcher Unerschrockenheit und Todesverachtung sich auch die Frauen an der Sache ihres Volkes betheiligten.

*Albin Egger-Lienz.* Studie

Zugleich sammelten sich im oberen Innthale unter der Führung des Vintschgauers Teimer grosse Volksmassen. Die Ober-Innthaler schaarten sich um den Wirth Joseph Straub aus Hall und um den Joseph Speckbacher, einen als kühnen Wildschützen berühmten Bauern. Alle diese Bewaffneten zogen gegen Innsbruck vor, wo General Kinkel mit einem bayerischen Infanterie-Regiment und einigen hundert Mann Reitern lag. Am 12. April wurde die Stadt von den Tirolern erstürmt. General Kinkel unterhandelte schon mit Teimer, als der tapfere bayerische Oberst Dittfuhrt, obwohl aus zwei Wunden blutend, noch wie ein Rasender durch die Strassen ritt und seine fliehenden Leute zur Gegenwehr aufrief, — bis ihn eine Kugel niederstreckte.

Am darauffolgenden Tage rückten Bayern und Franzosen unter Bisson von Sterzing her nach Innsbruck vor und mussten sich auch nach kurzem Kampfe ergeben. Man brachte die Gefangenen nach Salzburg. Die Bayern wurden von Männern geführt, die Franzosen aber zu ihrer Demüthigung von Zillerthalerinnen, die mit den eroberten französischen Adlern voranzogen. — Mit Ausnahme der Festung Kufstein war das Land von Feinden frei. Aus eigener Kraft, ohne Mithülfe des österreichischen Heeres, das erst am 15. in Innsbruck eintraf, hatten die Tiroler diesen ersten Sieg errungen.

Aber schon am 11. Mai griff der bayerische General Wrede mit 12,000 Mann die Tiroler an und erzwang sich den Durchzug im Passe Strub und bei Waidring. Es war ein furchtbares erbittertes Ringen. Die Soldaten geriethen durch die ungewohnte Kampfesweise der Tiroler, die aus dem Hinterhalt auf sie schossen, Baumstämme, Felstrümmer auf sie herabrollten, in Raserei. Sie schonten Niemand, als sie endlich den Sieg errungen. In einer offenen Gegend bei Wörgl, wo es zu einer Schlacht kam, musste Chasteler der Uebermacht erliegen. Nach einigen kleinen Gefechten an der Zillerbrücke und bei dem unglücklichen Schwaz, das ein Raub der Flammen wurde, zogen die Bayern wieder in Innsbruck ein. Aber die Tiroler liessen sich durch ihre Niederlage nicht entmuthigen. In einer zweiten Schlacht am Berg Isel, am 29. Mai, wurden die Bayern gänzlich geschlagen. Am selben Tage zwangen die Bauern auch bei Scharnitz und bei Hohenems die Feinde zum Rückzug über die Grenze. Zum zweiten Male konnten die Tiroler aufjubeln: unsere Berge sind frei! In Innsbruck constituirte sich eine Landesregierung mit dem in Tirol nicht beliebten kaiserlichen Kommissär Hormayr an der Spitze, der für Südtyrol den Andreas Hofer, für das Innthal den Schützenmajor Teimer zum Oberkommandanten ernannte.

Aber es war nur eine kurze Zeit der Ruhe, des friedlichen Aufathmens für das arme Land. Oesterreich schloss nach der unglücklichen Schlacht bei Wagram zu Znaim einen Waffenstillstand mit Frankreich ab, nach dessen Bedingungen das kleine österreichische Heer Tirol räumen musste und die Tiroler zur Ruhe ermahnt werden sollten.

Am 2. August hatten die österreichischen Truppen Tirol verlassen und der Herzog Lefebvre rückte mit 30,000 Franzosen von Salzburg heran, um das kühne Volk, das Napoleon zu trotzen gewagt, zu unterwerfen. Ein weiterer Widerstand der Bauern, die auf keine Hülfe zu rechnen hatten, schien eine nutzlose Waghalsigkeit. Die grösste Noth und Verwirrung herrschte in dem unglückseligen so schlecht für seine Treue belohnten Lande. Der französische Marschall fand bei seinem Einzuge leere Dörfer, aus denen die Menschen sich geflüchtet hatten, eine todtraurige Verwüstung. Ungehindert zog er in Innsbruck ein.

Aber nun erst erhob sich der Sandwirth zu seiner Heldengrösse. Er allein rief sein Volk durch Eilboten, die von Dorf zu Dorf liefen, wieder unter die Waffen. Der Kapuziner Haspinger, Speckbacher und andere beherzte Männer folgten seinem begeisternden Beispiel und halfen treulich mit, den Landsturm aufzubieten: «Für Gott und den Kaiser Franz siegen oder sterben!»

Dem wieder vordringendem Feinde klang plötzlich ein drohendes, von allen Seiten widerhallendes: «Halt»! entgegen. Die Berge waren mit entschlossenen Männern besetzt. Hofer hatte auf den Felsen dicke Lärchenstämme, die flossartig verbunden und mit Steinen beschwert waren, bereit legen lassen. Weiber und Kinder wälzten sie auf die durchpassirenden Soldaten, während die Schützen einen Kugelregen auf sie herabsandten. Auf diese Weise wurde General Reynier im Thal des Eisack zur Flucht gezwungen, zwei sächsische Bataillone mussten sich ergeben. Auch Oberst Bourscheidt, der durch den Pass von Finstermünz in's Vintschgau vorrücken sollte, stiess auf energischen Widerstand. Zum Rückzug gezwungen, irrte er, nachdem sein Vortrab an der Pontlatzer Brücke in den Inn gestürzt worden war, rathlos umher und wurde mit 800 Mann von den Bauern gefangen genommen.

Stanhope A. Forbes pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Schmiede.

K. Weigandt pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Luther's Hochzeitsfeier am 27. Juni 1525 zu Wittenberg.

Herzog Lefebvre, der in Sterzing geblieben war, und da von Haspinger und Speckbacher bedrängt wurde, floh nach diesen betrübenden Nachrichten, in einem Soldatenmantel versteckt, mit seinen Reitern über den Brenner.

Die Bayern selbst hatten ihr Vergnügen daran, als sie den stolzen Marschall von Frankreich auf dieser kläglichen Flucht sahen.

Der Marschall hatte alle die Truppen, die ihm noch zu Gebote standen, in Innsbruck, wohin er nun, von den Bauern gehetzt, zurückeilte, vereint. Aber es war Mangel an Lebensmitteln. Von allen Seiten drohte der Angriff. Auf allen Hügeln brannten die Wachtfeuer.

Hofer hatte durch diese Flammenzeichen, die er anzünden liess, seine Schwäche zu verbergen gesucht. Er hatte noch nicht genug Tiroler zur Stelle, um den Feind in offenem Thale angreifen zu können.

*Albin Egger-Lienz.* Studie

Die Zurückhaltung der Bauern gab dem Marschall neuen Muth. Am 13. August kam es, wieder auf dem Berge Isel, zu einer Hauptschlacht. 18,000 Tiroler und 25,000 Bayern und Franzosen kämpften hier gegen einander. Nach langem blutigen Ringen warfen die Bauern den Feind zurück und blieben auf allen Punkten Sieger. In der Nacht, in strömendem Regen, zog der Marschall mit seinen Truppen ab. Man erzählte sich, Napoleon habe den Herzog nach dem verunglückten tirolischen Feldzug mit der Frage empfangen: Nun Herr Marschall, haben Sie von den Tirolern Kriegstaktik gelernt?

In tiefem Ernst mochten diese müden Kämpfer da oben auf dem Berge Isel wohl danken für ihre in einem heissen letzten Aufgebot aller Kräfte errungene Befreiung.

Ihr Land war verarmt, ihre Felder zertreten, ihre Städte verbrannt. Sie selbst trugen die Narben von Wunden, und Mühsal und Entbehrung hatte ihre Züge geschärft und gehärtet. Aber sie fühlten in all ihrer frommen Demuth, dass sie ihre Pflicht gethan, gegen ihr Vaterland, gegen ihren Gott.

*Albin Egger-Lienz.* Studie

Als man ihnen mit Musik und Fahnen entgegenzog, wehrte Hofer ab: «Jetzt beten! nit schreien, nit musiciren, i nit, ös nit, der droben hat's gethan!»

Feierlich, wie Wallfahrer, denen Gottes Gnade zu Theil geworden, zogen sie in Innsbruck ein.

Hier herrschte eine unbeschreibliche Verwirrung; die ganze Masse der Landesvertheidiger strömte in der Stadt zusammen. Die hungrigen, durstigen, durch lange Entbehrungen, durch ihren endlich errungenen Sieg wilderregten Bauern lärmten, rotteten sich zusammen und wollten plündern, die Waffenkammer stürmen. Aber Hofer mahnte eindringlich, dem Feind nachzueilen und in's Unterinnthal abzuziehen. Als es dennoch zu drohenden Auftritten kam, öffnete sich plötzlich ein Fenster und der Sandwirth rief in höchster Entrüstung, in seinem Passeiererdialekt:

«Zvui seyt ös do? Oeper zum Rab'n und Leut peinigen? Wos habt's no in der Stadt z'thien? I will koan mer söch'n und wenn's mir nit folgt, so will i enker Anführer nit mehr sein».

Die schlichte Anrede machte Eindruck auch auf die Wildesten, und so gross war die Macht, die Hofer's einfache, gerade Persönlichkeit auf seine Landsleute ausübte, dass es ihm gelang unter der ungeheuren, zu einer Gefahr für die Stadt angewachsenen Volkesmasse Ruhe zu erhalten und die Bauern zum Abzug zu bewegen.

Den religiösen Zug, der durch den ganzen Aufstand geht, kennzeichnet auch ein Vorfall, der sich in jenen Augusttagen im Pusterthale zutrug. Der grausame General Rusca war, sengend und verheerend, fast bis Lienz vorgedrungen; um die Klause entbrannte ein wüthender Kampf. Schon waren die Bauern von den heranstürmenden Franzosen zum Rückzug auf die Höhen gezwungen worden. Georg Hauger, ein Freiburger Student, der als Offizier einer Schützen-Compagnie beigegeben war, kam mit einigen Versprengten an einem Hause vorüber, vor dem eine Schaar Bauern vor einem Cruzifix auf den Knieen lag. Er forderte sie auf, ihm zu folgen, und da sie nicht sofort bereit waren, riss er mit Riesenkraft das Kreuz aus der Erde, hob es hoch empor und trug es als Kampfeszeichen voran. Diese Mahnung an ihre Religion weckte den Muthlosen neues Vertrauen, neue Begeisterung. Wie zu einem Kreuzzuge rückten sie vor zum Gefecht. Die Franzosen mussten zurückweichen.

Wieder war Tirol befreit. Und wenn auch die Bauern selbst nur an ihr geliebtes kleines Land dachten und sich nicht viel darum kümmerten, was draussen in der Welt geschah, so schöpften doch unzählige, schwer bedrückte deutsche Herzen Trost aus der überraschenden Botschaft, dass die Macht des Welteroberers abermals an den Bergen Tirols und an dem kühnen Trotz seiner Bewohner abgeprallt war.

Andreas Hofer übernahm die Regierung des Landes, ohne im geringsten seine bäuerliche Einfachheit aufzugeben. Er behielt seine Passeirertracht bei: eine Jacke von grüner Farbe, ein rothes Wams, grüne Hosenträger, einen Ledergurt mit den Anfangsbuchstaben des Namens, schwarze kurze Lederhosen, baumwollene Strümpfe. Sein breitkrämpiger schwarzer Hut war mit Blumen und Federn und einem Muttergottesbildchen geschmückt. Nur einen erbeuteten Offiziersdegen hatte er sich als Waffe zugelegt. Er wohnte mit seinen Passeirern allerdings in der Hofburg; aber es ging da höchst einfach zu. Das bescheidene Mahl wurde aus dem nächsten Gasthause geholt; ein Fässchen Wein

hatte er in seinem Zimmer, in dem er vor allem ein Cruzifix aufhängen liess. Abends mussten auf seinen Befehl geistliche Lieder gesungen werden. Wenn Jemand ihn «Excellenz» anredete, um ihm zu schmeicheln, so wurde er ungehalten:

«Ich heiss Andre! Ich bin nit besser als die andern. Mir sind Bauern, keine Herrn»!

Auch als Oberkommandant blieb er der fromme, schlichte Hausvater. So liebten ihn die Tiroler. So ist er, verklärt durch sein erschütterndes Ende, das Ideal seines Volkes geworden und wird es bleiben, so unverrückbar wie die Berge, die mit ihren Felszinnen das Land umragen.

Eine Weile schien dem Landvolke der Erfolg treu bleiben zu wollen. Hofer hatte weitere Streifzüge über die Landesgrenzen hinaus anfänglich gemissbilligt, doch als dem verwegenen Speckbacher bei Lofer und Unken ein Ueberfall der Bayern gelang und der Kapuziner Haspinger Hallein und Berchtesgaden eingenommen, wurden die Bauern förmlich vom Sicherheitsgefühl berauscht.

Am 4. Oktober liess der Kaiser Franz dem Sandwirth, als Zeichen seiner Anerkennung, 3000 Dukaten und eine goldene Ehrenkette, die ihm beim feierlichen Hochamte in der Hofkirche von dem Prälaten um den Hals gehängt wurde, überreichen. Das war ein grosser Jubeltag für das ganze Volk; der Höhepunkt in dem Leben des wackeren Mannes, dem diese Huld seines Kaisers als höchste irdische Auszeichnung erschien und der darin ein untrügliches Zeichen sah, dass Oesterreich sich nie wieder von Tirol trennen würde.

*Albin Egger-Lienz.* Feldsegen

Wie bald erwies sich dieser zuversichtliche Glaube als trügerisch! Wie jählings kam die furchtbare Wendung!

Was auf jene kurze Sommersonne folgte, war trübselig, todtraurig. Der Herbst knickte alle die Hoffnungen der treuen Tiroler, vernichtete, was sie in verzweifelter Anstrengung errungen. In dem Frieden, den Oesterreich mit Napoleon abschloss, wurde das arme Land wieder an Bayern abgetreten.

Durch das Inn-, Puster- und Etschthal drangen französische und bayerische Truppen in Tirol ein. Alle Anstrengungen waren fruchtlos gegen die Uebermacht, die sich von drei Seiten auf die vom Kampf erschöpften Bauern heranwälzte. Hofer konnte sich der Einsicht nicht verschliessen, dass jeder Widerstand nur schlimmeres Elend über das Land bringen müsse. Aber Haspinger wusste ihn mit seiner leidenschaftlichen Beredsamkeit zu neuem Wagniss zu bewegen. So kam es zu einem letzten wahnsinnigen Ringen, zu traurigen Niederlagen.

In Noth und Elend irrten die Führer umher; Hofer musste in Winterskälte in einsamer Almhütte eine Zuflucht suchen, bis sich ein Verräther fand, der ihn seinen Feinden auslieferte.

Seine wilde Verzweiflung, als er endlich glauben musste, dass Oesterreich die Tiroler vollständig im Stich gelassen, seine Gefangennehmung, sein Tod zu Mantua, — es sind düstere Erinnerungen von herzbewegender Tragik.

Erst als der Corse, — diese «Herrennatur», die um ihrer Genialität freien Spielraum zu schaffen, Europa aufwühlen und Ströme von Thränen fliessen machen musste, — vernichtet war, kam auch für Tirol der ersehnte alte Zustand wieder unter dem geliebten österreichischen Adler.

Wenn wir nun von jenen Kampfestagen lesen, alle die wohlbekannten Namen von Dörfern und Städtchen hören, um die sich damals blutige Gefechte abspielten, so stehen uns diese selben Orte vor Augen wie sonnige, herrliche, unvergessliche Inseln des Friedens. In heiterer Lieblichkeit die sanfter gelegenen Dörfchen des Unter-Innthals, in gewaltiger düsterer Schönheit die malerischen Nester und Nestchen tief drinnen im Hochgebirg, wo das Gletscher-Eis schimmert und Firnfelder leuchten.

Für Tausende müdgehetzter Grossstädter bedeutet Tirol die Freiheit, die Poesie, den Jungbrunnen, aus dem sie sich alljährlich Kraft und Frische holen. Es wäre nicht dieses süsse Ausruhen, nicht dieses wunderbare, einzige Asyl, wenn der moderne Geist sich auch diese stillen Thäler erobert hätte, wenn die Tiroler sich ihre Eigenart nicht gewahrt, sich nicht so trotzig gegen jeden Eingriff in ihre alten eingewurzelten Lebensgewohnheiten gewahrt hätten. Ein warmes Dankgefühl überkommt uns bei der Erinnerung an diesen prächtigen Menschenschlag, der noch nicht angesteckt worden von der Hast, der Nervosität, dem Schwindel, dem krankhaften Fieber des modernen Arbeits- und Genusslebens, ein Dankgefühl für diese immer gleiche, uralte und doch ewig junge Bergwelt.

*Emma Merk.*

Ernst Zimmermann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Einquartierung.

F. R. Unterberger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Strasse nach Monreale (Palermo)

# Nikolaus Gysis.

Biographische Skizze von R. F. P.

*Nikolaus Gysis*

Nikolaus Gysis gehört zu den hervorragenden Künstlern Münchens. Von seinem Leben und Wirken soll hier ein zusammenfassendes Bild entworfen werden. Er wurde am 1. März 1842 auf der Cycladeninsel Tinos in Griechenland geboren, besuchte von seinem 12. Lebensjahre an die Kunstschule in Athen und begab sich 7 Jahre später zur Fortsetzung seiner Studien mit einem Stipendium nach München. Hier arbeitete er 6 Jahre lang auf der Akademie der bildenden Künste und besuchte unter anderen Schulen auch längere Zeit die Componierklasse Karl von Piloty's, welcher Gysis nicht nur wegen seiner ausgezeichneten Talente, sondern auch wegen trefflicher Eigenschaften seines Charakters hochschätzte. Er achtete ihn als einen der vorzüglichsten unter den neueren Malern und liebte ihn als einen seiner nächsten Freunde.

In seinen ersten Bildern, zu denen besonders «Joseph im Kerker» als Traumdeuter, «die Waisenkinder», «Judith», «Hundevisitation» und «Siegesnachricht von 1871» gehören, zeigt sich bei Gysis mancher Einfluss der Schule, in der er seine frühestе malerische Bildung gewonnen hat. In Werken der späteren Zeit verräth seine Malweise ein umfassendes Studium und Züge so hervorragender Eigenart der künstlerischen Empfindung, dass er jetzt, nachdem er auf seiner Höhe angelangt zu sein scheint, zu den selbständigsten und leitenden Geistern unter den bildenden Künstlern zu rechnen ist.

Man ist daran gewöhnt, die Künstler entweder nach der Art der Gegenstände, die sie vorwiegend darzustellen verstehen, oder nach der Schule, deren Malweise sie besonders folgen, in Klassen und Richtungen gruppiert zu finden. Die Wahrheit leidet oftmals unter solchen Eintheilungen. Grossen Künstlern wird man damit selten gerecht. Denn sie nehmen gewöhnlich ihre Kenntnisse überall her, wo solche nur zu gewinnen sind, und lernen von Meistern aller Zeiten, wenn sie nur mit ihnen in der Kraft und Ursprünglichkeit der künstlerischen Empfindung Verwandtschaft in sich verspüren. In der Wahl der Gegenstände aber sind ausgezeichnete Künstler frei oder doch nur durch die allgemeinen Ziele und Aufgaben der Zeit beeinflusst und beschränkt.

Gysis gehört zu den Künstlern, die sich nicht leicht in eine der hergebrachten Klassen oder Richtungen einordnen lassen. Nach den Werken, die er bisher hervorgebracht hat, könnte man geneigt sein, trotz einzelner vorzüglicher Porträts und historischer Gemälde, das Genre als sein eigentliches Arbeitsfeld zu bezeichnen. Denn von dieser Art hat er einige ganz ausgezeichnete Bilder gemalt.

Allein seine grösste Kraft und eine ungebundene Eigenart entfaltet er an anderen Gegenständen. Ich scheue mich davor, diese Art mit dem herkömmlichen Ausdruck Allegorie zu bezeichnen. Die künstlerische Gestaltung des Lebens in dessen allgemeinsten Erscheinungen ist es, worin er seine Kraft mit besonderem Glück versucht, und worin sein schaffender Geist, wie es scheint, am freiesten sich bewegt.

Verweilen wir bei den Gemälden, worin Gysis sich diesem grössten Gegenstande der Kunst widmet.

Vor einigen Jahren erschien sein Bild «Frühlingssymphonie» auf der Münchener Jahresausstellung. Es erregte allgemeines Aufsehen, fand bei Künstlern Bewunderung und gehört zu den merkwürdigsten und tiefsinnigsten unter seinen Werken. Wir versuchen es, den geistigen Inhalt des Bildes anzudeuten.

Der feuchten Erde entspringen die ersten Gaben des Frühlings. Vom Himmel ergiessen sich in Strömen Wärme und Licht. Himmel und Erde scheinen sich zu berühren, um das neue Leben hervorzubringen. Aus leichtem Gewölk drängen geflügelte Gestalten hervor und erfüllen singend und musicierend die Luft mit frischem Hauch und harmonischem Klang. Mädchen, allein und zu Paaren, schweben leichtfüssigen Tanzes einher, Kinder drängen in Schaaren, jauchzend und beweglich, halb noch in Wölkchen des Dunstes gehüllt, zur fruchtbaren Erde. Der Himmel birgt noch in unbestimmten Linien und Farben angedeutetes Leben. Von den eisigen Fesseln befreit, scheint die Natur in ihrem urmächtigen Gestaltungsdrang sich überstürzen zu wollen. Aber es walten freundlich bindende Gesetze. Musik bringt mit Harmonieen und Rhythmen Ordnung in das bunte Wogen und Treiben. Glühende Farben auf lichtem Grunde, anmuthige Linien und eine bezaubernde Uebereinstimmung der schön bewegten Gestalten und Gruppen, sind die Mittel, wodurch der Künstler dem sanftgebändigten Uebermuth seiner Idee malerischen Ausdruck verleiht. Selten wurde durch Malerei eine der Musik so nahe verwandte Wirkung erreicht. Wir glauben, Harfenspiel und Geigenklang zum Gesang jugendlicher Stimmen zu vernehmen und weisen in Gedanken dem Bilde einen Raum an, in dem befreundete Menschen zu gemeinsamem Genuss Beethoven'scher Musik gesellig sich zusammenfinden.

Derselben Gedankenrichtung wie die Frühlingssymphonie gehört eine grössere Anzahl von Gemälden und Zeichnungen an, in welchen der Künstler allgemeinen und ewigen Ideen des Lebens tiefsinnigen Ausdruck verleiht.

Viele freilich versuchen es, ihre Kunst in den Dienst hoher Ideen zu stellen. Aber wir müssen dem Dichter Recht geben, welcher in der Ode singt:

> «Was du, Muse, verleihst, acht' ich ein Köstliches:
> «Sparsam theiltest du's aus, seit dein Hellenenvolk
> «Zu den Schatten dir ging, — jenes Gefühl der Form,
> «Welches mit Kraft Anmuth paart.
> «. . . . . . . . . . . . . . . . »

*N. Gysis.* Hundevisitation

Gysis ist Einer von den Hochbegabten. Nicht beirrt durch das Gezänk der Massen, unbekümmert um die Vorurtheile von Richtung und Mode, sucht sein freigeborner Geist Schönheit da, wo einstmals seine Vorfahren aus dem Hellenenvolk sie suchten und wo echte Kunst allein sie findet. Fern vom Zwang des Conventionellen und von der Zügellosigkeit wilder Pfuscherei giebt er in den Werken der besprochenen Art erhabenen Gedanken anmuthigste Form. In manchen seiner Ideen finden wir nahe Beziehungen zu den Alten und mit der Glut seiner Empfindung belebt und erleuchtet er uns wieder einen Theil ihrer fast vergessenen Kunst- und Gedankenwelt.

Für die olympischen Spiele, welche im vorigen Jahr in Gysis' Heimat in dem hergestellten Stadion zu Athen zum erstenmal wieder stattfanden, hat Gysis das Siegerdiplom entworfen. Der Gedanke des Bildes ist der: Im Stadion ruht der Schutzgeist der Stadt Athen und lauscht den Klängen, welche von Chronos' Leier hertönen. Dem rückwärtsschauenden Geiste der Träumenden erscheint Nike, welche mit dem Lorbeerzweig zögernd naht. In der Ferne ragt als Ruine Pallas' Tempel. Von den Fackeln der heranziehenden Kämpfer wallt Rauch hochauf und den Trümmern des alten, erleuchteten Heiligthums entsteigt Phönix.

Dem innigen Wunsch, welchen der Grieche für Aufschwung und Blüthe seiner Heimath hegt, giebt der denkende Künstler in diesem Bilde sinnigen und massvollen Ausdruck.

N. Gysis. Studie

Der Münchener Künstler-Genossenschaft hat Gysis mit dem bekannten «Plakat der Jahres-Ausstellungen» ein jenem Siegerdiplom ähnliches Blatt gewidmet. Münchens Schutzgeist führt in diesem Bilde der «Geschichte», einer ernsten, über Leidenschaften erhabenen weiblichen Gestalt, ehrfurchtsvoll die Hand, während die Göttin nach den Angaben ihres kindlichen Gehilfen über das Kunstleben der Stadt in ihrer Chronik Aufzeichnungen macht. Die nicht beschäftigte Hand der «Geschichte» ruht auf der unabsehbaren Rolle, in welcher längst Vergangenes geschrieben steht und Zukünftiges verzeichnet werden wird. — Sinnreich und schön ist auch die Darstellung der Fama auf dem Titelblatt der deutschen illustrierten Zeitung «Ueber Land und Meer». Die Gestalt der Göttin ruht, in der einen Hand den Wanderstab, in der andern Hand die Feder zum Schreiben bereithaltend, zwischen den Attributen der Künste und Wissenschaften. Sie lauscht den Klängen von fünf Drähten, welche ihr mit Gedankenschnelle Nachrichten aus den fünf Welttheilen vermitteln. Wie im Sturm sich jagend, schlägt die Schaar der Begleiter jedes Ereignisses wahre, blinde und falsche Gerüchte im Vorübereilen an die elektrische Harfe. — Ein anderes allegorisches Bild stellt die «Harmonie» dar und wieder ein anderes, das Plakat der dritten internationalen Kunstausstellung zu München, ist dem «Genius der Kunst» gewidmet. Dieser hat sich auf dem der Kunst geweihten Tempel niedergelassen und hält mit der Linken Attribute der Künste und mit der Rechten die heilige Flamme in der Fackelpfanne. Auf dem Tempelfries ist durch ein antikes Wettrennen der Zweck der Ausstellungen, die Concurrenz, im Sinnbilde dargestellt. Die hoch aufgerichtete Jünglingsgestalt des Genius sendet den vergeistigten Späherblick weithinaus in die Fernen. Ein rother Mantel umflattert in grossen Falten die schönen Glieder.

N. Gysis. Studie

N. Gysis. Studie

Von seinen allegorischen Bildern sind noch besonders zu rühmen «Die Kunst und ihre Genien», «Freude, spielend mit den Kindern», «Theorie und Praxis», als Diplom für Techniker gedacht und eine sinnreiche «Huldig-

N. Gysis pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bestrafter Hühnerdieb in Smyrna.

*N. Gysis.* Studie

ungsadresse der griechischen Gemeinde München an den Prinz-Regenten von Bayern».

In den geschilderten und aufgezählten Werken zeigt Gysis sich als denkender Künstler. Ernst, pathetisch und von den zudringlichen Gegenständen des Tages abgewendet, schreitet seine Muse einher. Wir rühmen die Reinheit und den hohen Schwung der Phantasie nicht weniger als die Grösse und Klarheit des Stils, wodurch die tiefen Gedanken nicht nur reizvoll und schön, sondern auch anschaulich und verständlich ausgesprochen werden. Von Trivialität und geheimthuender Symbolik hält sich der Künstler gleich weit entfernt. Auch wiederholt Gysis sich nicht. Selbst die ernste Frauengestalt, die im antiken Gewand als Allegorie mehrmals wiederkehrt, ist nicht immer die gleiche, sondern in jedem Bilde, ihrem besonderen Sinn entsprechend, wieder neu geartet. Bald erscheint sie als die schwermüthig sinnende Seherin des Vergangenen, bald als die triumphierende Verkünderin grosser und ewiger Ideen.

Es ist hier nicht der Ort, jenen Gestalten der Allegorie psychologisch nachzugehen. Mögen hier auch für Manche Räthsel verborgen liegen, ihre Lösung kann nicht die Aufgabe eines biographischen Lebensbildes sein. Nur Eins soll nicht verschwiegen bleiben. Ein sehnender Zug ist in diesen Gestaltungen des Künstlers nicht zu übersehen. Wer aber bestimmte die Richtung dieses Gefühls? Ist es, so fragen wir den Griechen, der sich und sein Schicksal einem fremden Lande anvertraut hat, der Gedankenflug, der seine Richtung aus der Fremde dahin nimmt, «wo die Sonne

Zuerst den Himmel vor ihm aufschloss, wo
Sich Mitgeborne spielend fest und fester
Mit sanften Banden an einander knüpften»?

Ist es der nie zu stillende Drang der echten Künstlerseele nach Vollendung? Oder ist es das allen Sterblichen gemeinsame Gefühl menschlicher Unvollkommen-

*N. Gysis.* Heimliche Schule

heit, jene mächtigste Triebfeder zu grösseren und höheren Leistungen?

Wir verlassen den Künstler in jener stillen Region der Gedanken mit einem Gefühl der Erhebung und Wehmuth. Ein sanftes Lächeln spielt um den Ernst des Denkers und dieses Lächeln begleitet uns in die heitere und leichter zugängliche Welt seines Genre.

Auch hier ist Gysis nicht von gewöhnlicher Art. Weder derbe Spässe, noch kleinliche Zufälligkeiten erwarten uns. Durch Freude und Leid des Lebens, vom geselligen Humor zur politischen Aufregung führt uns seine Dichtung. Die drückende Last des Alters und das leichte Blut der Jugend, die Heimlichkeiten hoffender Liebe und die stumme Verzweiflung ihrer Leiden, das ganze bunte und wechselvolle Spiel des Lebens, vom hellsten Jubel seines Glücks bis zur Trauer um seine bittersten Verluste und herbsten Entbehrungen entrollt sich vor unserem Auge in einer reichen Fülle von Gestaltungen und bald in leuchtenderen, bald in trüberen Farben und Lichtern. — Gysis' Genre gründet sich durchaus auf Erlebtes und über seinen Bildern liegt der Zauber der vollen Reife.

*N. Gysis.* Das Enkelkind

Ein Meister ist er in der Schilderung starker Gegensätze und in der Lösung scheinbarer Widersprüche. Mit dem Alten, der im Lehnstuhl friedlich schläft, während das Gewicht der Uhr auf seiner Schulter aufgefallen ist und die Uhr zum Stehen gebracht hat, mahnt der Künstler an die Vergänglichkeit des Lebens und frägt zugleich, ob nicht der Schlaf im Alter einen kurzen Aufenthalt auf der Reise zum letzten Ziel bedeute.

Ein andres Mal lässt er den alten Grossvater dem Enkel die goldenen und zarten Locken mit unerbittlicher Scheere stutzen und während der kleine Bursch geduldig unter der Wucht der Schnitte leidet, überfliegt die gefurchten Züge des Alten ein sanftes Lächeln, als gedächte er im Anblick des geliebten Lockenkopfes seiner eigenen Jugend.

Reizend ist derselbe Gegensatz auf einem anderen Bilde wieder auf andre Weise ausgelegt.*)

Zu den ergreifendsten Bildern gehört die «Wallfahrt». Ein liebekrankes Mädchen, von der sorgenden Mutter begleitet, befindet sich auf der Wallfahrt zur wunderthätigen Maria. Sie beabsichtigt,

*) «Grossvater mit dem Enkel spielend».

ein goldnes Herz als Opfergabe zum geweihten Orte zu bringen. Dreimal hat der Künstler denselben Gegenstand bearbeitet und jedesmal hat er ihm eine andere Gestalt gegeben. Während nach den beiden ersten Auffassungen das blasse und wankende Mädchen der Hoffnung auf Genesung noch Raum gibt, ist die Liebende auf dem dritten Bilde hingesunken und befürchten wir, sie möchte die Kapelle nicht mehr erreichen. Auf diesem Bilde ist das Leid der Liebe besonders ergreifend ausgedrückt. Alles Weh der Liebenden findet in der schwermüthigen Landschaft eine sehr treffende Begleitung.

*N. Gysis.* Studie

Wie sehr Färbung vermag, die Seele zu stimmen und Empfindung zu wecken! In Goethe's Balladen ist das Wort nicht mächtiger, in Schumann's Liedern der Klang nicht gewaltiger als hier die stillwirkenden Mittel des Malers zu ergreifen im Stande sind. Uebersehen wir auch nicht den schmerzvollen Blick der Mutter, deren hilfbereites Herz dem unseligen Wahn des geliebten Kindes auf dem vergeblichen Gang folgt, und die Entfernung zum ersehnten Ziel mit den gebrochenen Kräften der Kranken vergleicht.

Weitere ausgezeichnete Genre-Bilder sind «Der Mohr als Kindsmagd», «Schwere Stunde», «Memorieren», «Das Märchen der Grossmutter» und «Der kleine Weise».

Eine besondere Gruppe machen die Bilder aus dem griechischen Leben aus.

Seitdem Gysis im Alter von 23 Jahren die Heimat verlassen hat, gelang es ihm dreimal, für kurze Zeit dorthin zurückzukehren. Zum ersten Mal reiste er nach Athen, nachdem er die Akademie als deren Schüler absolviert hatte. Mit dem Besuch, welchen er seinen Eltern in Athen abstattete, verband er eine längere Studienreise, die sich bis Kleinasien erstreckte.

Waren auch seine Jugendeindrücke von den sonnigen und meerumspülten Ufern und allem Zauber jener entzückenden Landschaften Attikas seinem Gedächtniss niemals entschwunden, so erhielten diese Erinnerungen doch auf jener Reise bei der Betrachtung des gereiften Künstlers frische Belebung und neuen, reichen Stoff. Die besondere Glut, welche seine späteren Gemälde in der Färbung zeigen, ist zum grossen Theil ein Erfolg jener Studienreise. Auch die Anregung zu den Gegenständen mancher Bilder

*N. Gysis.* Stillleben

aus dem griechischen Leben hat ihren Ursprung in Erlebnissen aus der Heimat.[1]) — Aus dieser Gruppe von Gemälden tritt uns Gysis besonders als feinsinniger Beobachter des geselligen Lebens entgegen.

Wir erfahren aus denselben manche bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit des griechischen Volkslebens und bewundern an diesen Bildern die Feinheit und attische Grazie der Darstellung.

Gedenken wir wieder der ernsten Frauengestalt, welche in antiker Haltung und Würde in Gysis' Allegorieen uns mehrdeutig und vielgestaltig begegnet war, so finden wir, dass der Künstler im Genre dem Ewig Weiblichen andre Seiten abgewonnen hat. Sein Geschmack wendet sich von allem Ausgelassenen ab und sucht stets das Massvolle und Edle. Hier ist es die weibliche Zurückhaltung, die er in verschiedenen Stufen im Bilde verherrlicht. Wie trefflich ist es ihm gelungen, bei der «Kinderverlobung» das erste Frühroth dieser mächtigsten, natürlichen Schutzwehr weiblicher Tugend zu schildern. Während im Bilde der Bub den glänzenden Ring an seinem kleinen Fingerchen gefühllos betrachtet, nehmen wir an Miene und Haltung des Mädchens, welches dem Popen eben die Hand zum Anstecken des Ringes hinreicht, schon einen ersten Zug jener Zurückhaltung wahr, in deren Begleitung später das erwachende Verlangen der Natur Zügel und Schutz finden soll. Es ist ja nur die Beziehung der Gespielen zwischen den so früh für einander bestimmten Kindern vorhanden. Aber der Ernst des alten Geistlichen, die ungewohnte Feierlichkeit der Umgebung und die Vereinigung der ganzen Handlung auf die eigne kleine Persönlichkeit geben dem Kind eine Wichtigkeit, welche ihm ein Gefühl vom eigenen Werth, Nachdenken und Scheu erwecken.

*N. Gysis.* Studie

[1]) Auf seiner zweiten griechischen Reise vermählte sich Gysis in Athen mit der Tochter eines väterlichen Freundes. Er begründete bald darauf in München sein glückliches Familienleben. Auf der dritten Reise (1895) besuchte er in Begleitung einiger Freunde seine Vaterstadt Athen.

N. Gysis pinx.

Phot F Hanfstaengl, München.

Die Wallfahrt.

N. Gysis pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Historia.

Plakat der Münchener Künstlergenossenschaft für die VI. Internationale Kunstausstellung.

In welcher Weise dieses frühe Empfinden eine Altersstufe später sich kund gibt, das zeigt ein andres Bild, der «Maler im Orient». Von einer Gruppe neugieriger Zuschauer jeden Alters und beiderlei Geschlechts umgeben, beabsichtigt der europäische Maler, ein halbwüchsiges, orientalisches Mädchen in sein Skizzenbuch aufzunehmen. Das kleine Modell aber will nicht. Hartnäckig kehrt es dem geduldig Wartenden den Rücken, während zwei Frauen sich vergeblich bemühen, dem schüchternen Mädchen die Bedenken auszureden und die Gefahrlosigkeit des beabsichtigten Angriffs auf seine Persönlichkeit klarzulegen.

*N. Gysis.* Die Gloria auf Psara. Skizze

Derselbe zartempfindende Geist führt uns in einem anderen Bilde zu einer Gruppe griechischer Mädchen, die in der behaglichen Stubenecke von der alten «Kartenschlägerin» sich wahrsagen lassen. Eben deutet die Alte auf die entscheidende Karte und verkündet der schönen Fragenden eine höchst beglückende Wahrheit. Zur Freude der ganzen Gesellschaft zeigt sich an der Haltung des Mädchens, dass sein Geheimniss der glücklichen Liebe entdeckt ist. Es verhüllt sein Gesicht vor den Anwesenden und wendet sich halb verlegen, halb freudig lächelnd ab. Ist auch das Geheimniss entdeckt, so bleibt doch der Besitz der Liebe!

Und wieder auf einem anderen Bilde kommt es, im Scherze freilich nur, zum Angriff.

«Karneval in Athen»! Am hellen Tag ist um den runden Tisch die Familie im Freundeskreis behaglich zur Mahlzeit versammelt. Da dringt aus dem Dunkel des Hintergrunds eine wilde Gesellschaft ein. Verkleidet, maskiert, bemalt kommt man mit Lärminstrumenten und Scheinwaffen daher, um die Friedlichen zu erschrecken. Ein Kerl wie ein Teufel beugt sich schon brüllend und mit Ungestüm weit über die Brüstung der trennenden Mauerwand vor. Die angefahrene, schöne Frau weicht aus und wehrt lächelnd das zudringliche Scheusal mit zarter Hand zurück. Ein andres, ganz widriges und hageres Wesen mit hackigem Vogelschnabel statt der Nase greift mit seinen dünnen, weitvorgereckten Fingern nach einer Andern, die sich vor ihm verbirgt. Der Alte in der Ecke lacht hell auf, ein geängstigtes Kind lehnt sich, Schutz suchend, an seine Brust. Die Jugend freut sich über den tollen Einbruch und der

*N. Gysis.* Memorieren

Zweck des Ueberfalls ist vollkommen erreicht. — Die Idee dieses Bildes ist von so übermüthiger Laune eingegeben, die Composition von solch frischem und erwärmendem Gefühl durchdrungen, Bewegung und Anordnung der Figuren sind so überaus anmuthig und im Ganzen herrscht solche Harmonie, dass dem Bilde unter den Werken dieser Gruppe wohl der Preis gebührt. Der Ankauf dieses Bildes erfolgte dankenswerther und verdienstvoller Weise für die Pinakothek in München und bewirkte eine der werthvollsten Bereicherungen dieser Staats-Sammlung.

Im Genre scheint mir das Bild für die Charakteristik des Künstlers eben so sehr geeignet zu sein, wie in der Allegorie die «Frühlingssymphonie».

*N. Gysis.* Satir

Tritt uns in den geschilderten Werken die feinsinnige Charakteristik des Weiblichen besonders entgegen, so sind an anderen Gegenständen wieder andere Seiten des künstlerischen Talentes stärker zum Ausdruck gekommen.

Der treffliche Humor des Künstlers führt uns wie eine Weltsprache in die intimsten Geheimnisse des Orient.

In dem Bilde «Der Hühnerdieb» begegnet uns ein verlumpter Strolch, wie er barhäuptig und gebunden rücklings auf dem Esel durch die enge und bunte Gasse geführt wird. Der Sitte gemäss zieht ein Ausrufer das störrige Thier vorwärts und verkündet, gerade herausschreitend, die Unthat des erwischten Frevlers. Eine bewaffnete Wache führt mit strenger Staatsmiene den Gefangenentransport, während buntfarbige Türken und halbwüchsige Buben als Zuschauer hohnlachend ihre Schadenfreude äussern. Das Bild ist voll von Schalkhaftigkeit und vom frischesten Colorit, ein echtes Erzeugniss unmittelbaren Erlebens und glücklicher Eingebung des Augenblicks.

Mag Einer vielleicht an dem unbeträchtlichen Gegenstande Anstoss nehmen, so ist zu entgegnen, dass es dem Künstler hier nicht darauf ankam, eine moralische Lektion zu geben. Vielmehr will er uns eine orientalische Gasse mit ihrem Zauber in Licht und Farbe und mit einem recht bunten Stück Leben zeigen. Seine Kunst vermag es, uns an der unedlen Freude der Zuschauer theilnehmen zu lassen und zwingt uns zugleich zu einer Art von Sympathie für den gedemüthigten Strolch.

*N. Gysis.* Studie

Gysis' gestaltende Kraft ist in der Schilderung des intimen Lebens so fruchtbar, dass selbst historische Gegenstände bei ihm entschiedene Merkmale des Genre an sich tragen. So entwirft der Künstler in dem Bilde «Heimliche Schule» eine höchst merkwürdige Episode des griechischen Lebens aus der Zeit der türkischen Unterjochung. Um den Funken der Civilisation im Lande wachzuhalten, während die türkische Herrschaft bestrebt ist, denselben gewaltsam zu unterdrücken, hat ein alter Pope im unterirdischen Steingewölbe eine kleine Schaar von Knaben um sich versammelt und unterweist nun seine Schüler bei verhängtem Fenster, aus dem Buche vortragend, in Gegenständen des Wissens. Die ernste und belehrende Haltung des Alten ist ebenso treffend gelungen, wie die aufmerksamen, fast andächtigen Mienen der Burschen. Einer von ihnen ist sogar auf den Einfall gekommen, das Gehörte niederzuschreiben und macht sich Notizen, indem er sich des Knies als Tisch bedient. Im Dunkel sitzt ein bewaffneter Jüngling. Sein Auge blitzt, starr auf den Alten gerichtet, unter der buschigen Stirn vor. Hier lebt der Gedanke an Befreiung. Gebundene Kraft und männlicher Wille zur That ruhen vereint, erregt durch die Rede des Alten und des flammenentfesselnden Funkens wartend.

Sehr bezeichnend für die künstlerische Persönlichkeit Gysis' sind auch seine Illustrationen. Zu einer Novelle des Dichters Demetrios Bikelas «Philippos Marthas» hat er eine Reihe wundervoller, den Text illustrierender Zeichnungen gemacht. Die lyrische Gestalt des leidenden Helden ist in den verschiedenen Stufen seines Missgeschicks mit den einfachen Mitteln, welche die Zeichnung bietet, trefflich dargestellt, der düstere Ton der Trauer, Sehnsucht und Verzweiflung ist meisterhaft ausgedrückt. —

Zum Wesen der Kunst gehört es und hat es immer gehört, dass mit gutem Inhalt schöne Form sich paart. Die Untrennbarkeit des Gedankens von der für ihn passenden Art des Ausdrucks bewährt sich an jedem Kunstwerk.

Daher kann auch die Persönlichkeit eines Künstlers nach dem Gedankeninhalt seiner Werke allein nicht beurtheilt werden. Für ihn ist sein Stil so bedeutungsvoll wie seine Gedanken.

*N. Gysis.* Zephyre, spielend mit Rosen. Skizze

Ueber den Stil eines bildenden Künstlers freilich lässt sich mit Worten wenig aussagen. Ein Blick auf eines seiner Werke, und wäre es nur eine Studie oder flüchtige Zeichnungsskizze, führt tiefer in seine Kunst ein, als beschreibende oder reflektierende Betrachtungen eines Andern diess zu thun vermögen.

Nur Eines kann nicht verschwiegen werden. Wie jedes echten Künstlers Stil vor Allem an dessen besonderem Verhältniss zur Natur sich bildet, so ist auch die meisterhafte Malweise Gysis' ein Erfolg ungewöhnlich eindringlichen Studiums der Natur. Die angeborne Freude an allen gesunden und der Vollkommenheit sich nähernden Gestaltungen des Lebens ist für ihn der nie erschlaffende Antrieb zu unablässiger Vertiefung in die Schätze der Natur und bietet ihm zugleich die lebendige Grundlage zunehmender Meisterschaft.

Sein an den besten Vorbildern veredelter und durch stetige Uebung geschulter Geschmack schützt ihn vor der Gefahr mechanischer Nachahmung dessen, was sich täglich Jedem aufdrängt. Wir sehen aus seinen Studien und Skizzen, dass er nur Ausgewähltes und Angeordnetes festzuhalten bestrebt ist. Nur die Eigenthümlichkeiten der Art, welche in besondrem und ausgezeichnetem Mass am Individuellen sich ausprägen, fesseln das Auge des echten Künstlers und erscheinen ihm werth, niedergeschrieben zu werden. Bei Gysis' flüchtigsten Skizzen tritt diese vornehme Seite der Kunst deutlich hervor. Ueberall ist Leben und Gedanke, überall eine höhere Absicht und eine pulsierende Empfindung zu erkennen. Modell und Puppe vermögen seinen freien Strich nicht zu binden.

Erkennen wir auch den Meister in seiner Kunst erst ganz am fertigen Bilde, so verrathen doch seine Versuche und Entwürfe dem geübteren Auge manches Geheimniss dieser Meisterschaft, indem sie uns den lernenden Meister vorstellen.

*N. Gysis.* Studie

Im fertigen Bilde nimmt der dargestellte Gedanke selbst, wohl nach der Absicht des Künstlers, den Beschauer oft zu sehr

N. Gysis pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Harmonie.

Gedenkblatt der Pianofortefabrik Rud. Ibach Sohn.

N. Gysis pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Studienkopf.

in Anspruch, als dass es diesem noch möglich wäre, dem Künstler bis zu seiner Quelle, der Natur, auf den verschlungenen Wegen der Technik zu folgen. Der Eindruck des Fertigen soll ja gerade über alle Mühen hinwegtäuschen. Wer aber an Vorarbeiten diesen Weg gleichsam unter des Künstlers eigener Führung einmal zurückgelegt hat, der wird dann auch im Stande sein, im vollendeten Kunstwerk die Natur wie im Spiegel, verschönt und vom Geiste des Künstlers durchleuchtet, wiederzusehen.

*N. Gysis.* Amor und Nymphe. Skizze

Noch mehr als bei Entwürfen und Studien tritt das unmittelbare Verhältniss des Künstlers zur Natur im Stillleben hervor. Er giebt hier zwar schon etwas Fertiges, ein Bild. Aber es fehlt demselben noch jede Beziehung zum Menschlichen. Ein Strauss Rosen oder ein Arrangement von Gegenständen der Kochkunst oder eine Gruppe von Schaugegenständen — was können sie uns über die eigentlich menschlichen Fragen des Lebens aussagen? Und dennoch! Welches ausserordentlichen,

echt künstlerischen Reizes ist gerade ein gutes Stillleben fähig! Gysis ist Meister in dieser Kunst. Wir rühmen hier an ihm besonders die Feinheit der Auswahl, die er trifft, die kunstvolle Zusammenstellung des Reizvollsten, der prächtigsten und bestgelungenen Gestaltungen und der herrlichsten Gegensätze in Farbe und Form. Die Bravour des Künstlers in der Verwendung seiner Mittel tritt hier wohl darum um so freier zu Tage, weil die Reflexion auf das eigentlich Menschliche so sehr zurücktritt und weil der Betrachtung einer fremderen Lebensstufe ein stilles und dennoch anmuthig belebtes Schaufeld eröffnet wird. Gysis hat sich oftmals und immer mit grossem Erfolg dem «Stillleben» gewidmet.

Werfen wir einen Blick in die Skizzenmappe des Künstlers und thun wir dies in dem Bewusstsein, damit gleichsam den Schleier von seinen künftigen Werken zu lüften, so finden wir eine Fülle von zeichnerischen und malerischen Entwürfen und Studien, hinreichend für ein langes Leben künstlerischen Schaffens. Es fällt in den Studien sofort auf, dass überall die Bestimmung für einen bildnerischen Zweck vorherrscht, eine noch ungeborne Welt phantastischer Gestalten und Gruppen, an denen auch im kleinsten Ansatz der Grundzug des Künstlers, sein Drang nach höherer Lebensgestaltung hervortritt. In den Kompositionsentwürfen bewundern wir die Fähigkeit, die flüchtigsten Erscheinungen der Phantasie festzuhalten und dieselben mit den einfachsten Mitteln in wenigen Strichen und Tönen zu charakterisieren. Auch das Atelier des Künstlers ist reich an entworfenen und halbfertigen Arbeiten. Nichts ist verlockender, als gerade an diesem Theil seines geistigen Besitzthums das Auge verweilen zu lassen. Denn hier sehen wir den Meister bei seinen Versuchen. Wir sehen, wie er eine Idee von allen Seiten prüft und der Darstellung näher führt, indem er die Natur seinem Vorwurfe dienstbar macht. Und doch müssen wir uns gerade dieses ästhetisch-psychologische Vergnügen versagen. In seinem Heiligthum ist der Künstler nicht gern gestört. Was ihm hier in diesem Augenblick ausbildungsfähig erscheint, verwirft er vielleicht morgen.

*N. Gysis.* Portraitstudie

Unter den Vorzügen seines künstlerischen Könnens sei noch die Trefflichkeit der Zeichnung und die Feinheit und meisterhafte Vertheilung der Farben hervorgehoben.

An flüchtigen und ausgeführten Zeichnungen bewundern wir ein ungewöhnlich fein ausgebildetes Gefühl für die Form. Die grossen Verhältnisse der Gegenstände sind immer richtig getroffen. Eine Neigung des Künstlers, die Längenmaasse im Verhältniss zu Breite und Tiefe hervorzuheben, möchte ich nicht auf ein unrichtiges Sehen, sondern darauf zurückführen, dass seine Kunst im Allgemeinen dem Erhabenen, in der Allegorie sogar dem Uebernatürlichen zugewendet ist.

Im Einzelnen ist ihm wohl selten eine Verzeichnung nachzuweisen und gewinnen seine Zeichnungen sehr durch die ausserordentlich feine Modellierung. Die zartesten Schwellungen und die kompliziertesten Ueberschneidungen auf den Körpern sind neben den grossen Massenvertheilungen richtig berücksichtigt. Der graziöse Aufbau seiner Gestalten, besonders die ungemein zarte und feinempfundene Darstellung des weiblichen und des kindlichen Körpers sind Ergebnisse dieses Vermögens.

*N. Gysis.* Portraitstudie

Dieser hochentwickelten Kunst der Zeichnung entspricht seine Art der Farbenverwendung durchaus.

Verdrängt die Farbe in gewissem Maasse den nur in zeichnerischen Künsten erreichbaren höchsten Gegensatz im Licht, so hat sie andrerseits die Alleinherrschaft im Bunten, das ist im Gegensatz der Farbenart. — Der so naheliegenden Versuchung, mit Farben zu zeichnen, statt mit ihnen zu malen, der Gefahr nämlich, mehr den Effekten des Lichts, als der Buntheit nachzugehen, verfällt wohl jeder Künstler gelegentlich einmal. Während unter den Malern der venetianischen Kunstblüthe solche Versuche nur selten hervortreten, finden wir unter deutschen Malern, z. B. bei Rembrandt geradezu geniale Versuche dieser Art. Gewiss! Im farbigen Bilde darf der Lichtgegensatz nicht fehlen. In den braunen

*N. Gysis.* Studie

und grauen Tönen muss er sogar immer angegeben sein. Aber er darf meines Dafürhaltens nicht dominieren. Sonst verdrängt er nothwendig die Farbe. An Gysis ist zu rühmen, dass er der Farbe selbst die Herrschaft lässt, ohne dabei in Flachheit zu verfallen. Sein an den Farbenwundern des Orients herangebildetes Auge ist mit der Zauberkraft dieses höchsten Mittels der Kunst zu sehr vertraut, als dass er je darauf verzichten könnte. Und dieselbe feine Gabe der Unterscheidung, welche sein Formgefühl so sehr auszeichnet, kommt ihm auch hierin zu statten. In den Gegensätzen und Verbindungen der Farben, in ihrer Verwendung zur Erzielung bestimmter Gefühle und vor Allem in der weichen und unendlich zarten Behandlung der Uebergänge ist er einer unserer besten Meister.

*N. Gysis.* Nike. Skizze

Gysis steht jetzt im Lebensalter der vollen männlichen Schaffenskraft. Seine Arbeiten haben den Beifall der Besten und sind weithin bekannt. Auf die jüngere Generation wirkt er nicht nur durch seine eigenen Werke, sondern auch durch seine Lehrthätigkeit im höchstem Masse anregend und fördernd. Seit dem Jahr 1881 ist er an der Akademie der bildenden Künste in München zum Nutzen dieser Anstalt und zum Gedeihen der Kunst in hingebendster Weise als Professor thätig. Oeffentliche Auszeichnungen wurden ihm von Regierungen und aus den Kreisen seiner Fachgenossen aller Länder in grosser Zahl und in ehrendem Grade zu Theil. Möge es ihm beschieden sein, noch lange Zeit seine reichen Kräfte den höchsten Zielen der Kunst zu widmen!

ΚΟΣΜΟΣ

N. Gysis

1895

1 HEFT

ÜBER

LAND UND MEER

DEUTSCHE ILLUSTRIRTE ZEITUNG

N. Gysis pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fama.

ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ.

ΑΠΟΝΕΜΕΤΑΙ ΤΟ ΔΙΠΛΩΜΑ ΤΟΥΤΟ ΤΩ.

ΝΙΚΗΣΑΝΤΙ ΕΝ ΤΩ. ΑΓΩΝΙΣΜΑΤΙ

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ.

Ο ΓΕΝ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ.

Ν. ΓΥΖΗΣ

N. Gysis pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Diplom der Internationalen Olympischen Spiele in Athen 1896.

Atelier Henri de Siemiradzki's

# Henri de Siemiradzki

## Ein polnisches Künstlerleben von Franz Hermann Meissner

---

*Henri de Siemiradzki*

. . . . ich weiss mich der Zeit nicht mehr zu entsinnen, in der ich zuerst jenes mir seitdem nicht wieder entschwundene Bild gesehen. Ich glaube, dass ich dazumal noch Pennäler war, — und mir ist, als hätte ich gerade in jener Zeit in den Radziwill'schen Faustchören mitgesungen, die unser als Künstler-Karikatur unvergesslicher Musikphilister uns zu irgend einer Schulaufführung einübte; es war nämlich nicht bloss Chopin im Bild, der mich anzog, sondern auch das Radziwill'sche daneben. Die Radziwills sind in Berlin volksthümlich und allgemein bekannt wegen ihrer Beziehungen zur preussischen Hofgeschichte; aber das war es nicht allein; ich kam täglich, als ich die Radziwill'schen Chöre kennen lernte, auf meinem Gange zur Schule an dem prächtigen alten Radziwill-Palais in der Wilhelmstrasse vorüber, in dem freilich damals schon

Bismarck wohnte, — und in diesem Palais hatte sich ein halbes Jahrhundert früher jener Vorgang zugetragen, der mich in jenem Bilde interessirte. Es war nämlich betitelt: «Chopin 1829 im Salon des Fürsten Radziwill zu Berlin», und man sah da im matterleuchteten Raum den genialen Musiker am Spinett sitzen und weltversunken phantasiren, und man sah edele Gestalten von aristokratischem Schnitt um ihn herum andächtig lauschen — — sozusagen mit dem Herzblut lauschen, wenn das Bild auch nicht richtig ist — — und draussen war stille Sternennacht über dem alten Berlin. Wer diese Novellette gemalt, war mir entfallen. So oft ich seitdem einen polnischen Poeten in die Hand nahm, — so oft mir der typische «edle Pole» in der romantischen oder geschichtlichen Literatur bis zu Gustav Freytag's «Soll und Haben» her begegnete, — und schliesslich als ich mich mit polnischer Geschichte etwas beschäftigte, kam mir immer dies Bild wieder in den Sinn, von dem ich nie wieder eine Nachbildung gesehen und dessen Schöpfer mir unbekannt war. Vor ganz kurzer Zeit aber sollte ich ihm wieder begegnen, als ich ein Packet mit Siemiradzki'schen Photographieen aufmachte. Ich prallte vor Ueberraschung fast zurück, denn während meine Vorstellungen sich mit dem polnischen Künstler beschäftigt, war mir immer dies Bild wieder aufgetaucht — — als Leitmotiv gewissermassen für die Mollton-Stimmung, die uns aus allem Polnischen entgegenweht. Und da habe ich einen ganzen schönen Vorfrühlingsnachmittag hindurch in dämmernden Erinnerungen vor diesem Blatt gesessen und sonderbar geträumt und geräthselt und geforscht über die Magie der Kunst, die Art und Jahrhundertgeschicke eines grossen Volkes auf eine lächerlich kleine Fläche zu bannen und wundersame Fernen aufzurollen und erschütterndes Schicksal mittheilbar zu machen weiss, . . . bis meine menschliche Antheilnahme in wogenden Vorstellungen erschöpft war und die Elemente für den Grundakkord in aller polnischen Kunst mir klar vor Augen zu liegen schienen . . .

Land und Volk von Polen sind scharfe und so interessante Kontraste, wie man sie nicht leicht anderswo findet. Das Land scheint auf ein knechtisches Volk berechnet und ist seit undenklichen Zeiten von einem Herrenvolk bewohnt gewesen. Es ist echtes Slavenland wie Russland, aber es hat nicht wie jenes eine asiatische Kultur hervorgebracht, ist vielmehr Uebergangs- und Mischgebiet zwischen Osten und Westen. Ungeheuere Ebenen, die im Osten von Sümpfen und Dickichten, im Süden von üppigem Ackerland begrenzt werden, erstrecken sich dort mit melancholischer, reiz- und formloser Monotonie zwischen den weiten Grenzen; elende Städte, über denen der Verfall mit schläfriger Ruhe brütet, — armselige Dörfer voll Schmutz und Verkommenheit sind beinahe scheu zwischen den niederen Feldern, an müde zwischen Schilf und Binsen dahinschleichenden Flüssen, in endlosen Haiden und weltverlorenen Wäldern, in denen Bär, Wolf, Elenthier, Auerochs hausen, versteckt. Selbst der Sonnenschein an hellen Tagen ist hier nicht heiter, — er ist erschlaffend. Was ein Gebirgsland ist, kennt der Pole nur vom Hörensagen, denn die Zeit, in der seine Südgrenzen an die Karpathen stiessen, liegt weit zurück, und nur ein einziger kleiner Höhenzug im Lande muss symbolisch gleichsam das Fehlende ersetzen. Die fruchtbare Phantasie, die in Bergländern mit ihren weiten Fernsichten und beengenden Thälern, in anmuthiger Gegend geboren und grossgezogen wird, hat hier keinen natürlichen Boden gehabt. Das Land hat dazu in seiner Armuth einen «heimathlosen» Zug, der die Bewohner zu Fremdlingen auf der eigenen Erde gemacht hat; es hat seinen Söhnen keinen Heimathgeruch mitgegeben, wie man ihn bei jedem anderen Volk spürt, und nur die elegische Seelenstimmung

in allem Polnischen ist das Heimatherbe der Polen und dasjenige, was ihn unzerreissbar an das Land gefesselt hat, wo er doch niemals richtig Wurzel fasste.

Wohl hat der Pole mit dem leidenschaftlichen Naturgefühl des urslavischen Stammes sein Land im Grossen zu allen Zeiten geliebt, aber doch mehr mit der Mitleidszärtlichkeit für eine alte Pflegemutter, deren Wange er kosend um Mittag streichelte und deren Rente er Nachts seelenruhig verspielte. Trotz allen Blutes, mit dem der Boden gedüngt ward, — trotz aller Anhänglichkeit für die Heimath geht ein Misstrauen der Polensöhne gegen sie durch die ganze polnische Kulturentwickelung. Die Zügel in den Händen und den Säbel in der Faust ist dies edelste der Slavenvölker einst aus unbekannten Sitzen her in's Weichselland eingebrochen, — es hat sich, den Sattel unter dem Kopf, hier niedergelassen und Geschichte mit dem Pallasch gemacht. Aber immer mit dem Hintergedanken, dass ihm einst ein reicheres Land beschieden sein möge. Der Pole hat eine Ahasvernatur von Anbeginn gehabt. Liebe zur eigenen Scholle, weitsichtige Pflege derselben und Ausbau des Staats auf natürlicher Grundlage sind ihm fremd geblieben; im selbstmörderischen Volkswirthschaftssystem des Raubbaues hat er den Bauer bis zur Verthiertheit unterdrückt, Gewerbe und Handel geknebelt und den Bürger rechtlos gemacht, er selbst aber hat als die Herrenkaste der Schlachtize vom Kapital lustig aus dem Vollen gewirthschaftet, bis eines Tages der Bankerott da war. Nur der Schlachtiz war Pole, — Bürger und Bauer Sklaven; gleich wie im antiken Staatensystem, dem das polnische nachgebildet ist, Freiheit und Wohlsein der Bevorzugten durch die Frohnkaste garantirt war. Nietzsche's «Uebermensch» in die Praxis übersetzt, das ist ein Conterfei eines der grossen Pane in dieser Adelsrepublik, welche ihre Scheinkönige terrorisirte, und deren vollgiltige Bürger aus lauter Dorf- und Lehmkaten-Königen bestanden. Und dieser radikale Individualmensch, dieser Schlachtiz, war es allein, der die polnische Kultur gemacht hat; die sinnloseste Kultur freilich, die sich nur halten konnte, weil ihre Träger neben sehr grossen Fehlern bedeutende Tugenden besassen, deren Bethätigung dem Widersinnigen des Systems die selbstmörderische Spitze etwas abstumpften. — Man kennt im Westen das Land im Allgemeinen so wenig als die Geschichte, — aber den Polen kennt man in seiner ritterlichen Erscheinung mit dem Nimbus der nationalen Trauer um die Freiheit überall. Stolz, offen, freigebig, begeistert, kühn, selbstvertrauend, ist er ein Virtuose des Lebensgenusses und hier von der Durchtriebenheit des Verfallzeitvenetianers. Seit er den Hapttheil seiner nationalen Eroberungsarbeit hinter sich hat, ist er Lebenskünstler in erster Linie. Er hat getanzt, getrunken, gegessen, schönen Frauen in liebenswürdiger Form der Sinnlichkeit den Hof gemacht, und gespielt; er hat disputirt, wofür er viel — und politisirt, wofür er nie einen Funken von Talent gehabt; er hat nach dem Glück gejagt ganz gedankenlos, — das Vergnügen und das Nebensächliche unglaublich ernst, dagegen die Grundfragen des Daseins und seiner nächsten Existenz unglaublich leicht genommen. Seine künstlerischen Neigungen hängen eng mit dieser Genusslust und mit seinem Lebenstrieb nach aussen, seinem Repräsentationshang zusammen: seine Tanzweisen haben die Welt erobert, seine Rhetorik ist sprichwörtlich, sein Theater und vor allem das Ballet standen wie der Gesang in hoher Blüthe und als Musikvirtuose hatte er lange vor Chopin Ruf. Es sind die dekorativen und die reproduktiven Künste, in denen er Eigenes hervorgebracht. In den Monumentalkünsten, in denen er sklavisch vom Ausland abhängig war, hat er sowenig etwas hervorgebracht wie in der Wissenschaft, — Polen könnte hier in der allgemeinen Kulturgeschichte

vollständig fehlen, ohne dass eine Lücke zu spüren wäre; denn Alles, was ernste und tiefgründige Arbeit heisst, hat dieser begabte Stamm immer gehasst. Der Pole hat vor 1795 keinen nationalen kulturgeschichtlichen Hintergrund von Belang, was als ein sehr starkes Gewicht bei seinem rapiden Verfall anzusehen ist, denn ihm fehlte damit der Jungbrunnen, in dem sich die anderen Völker immer wieder gestählt, wenn der Organismus siechte. —

Aber mit dem Zusammensturz der polnischen Selbstständigkeit anno 1795 kommt der Volksgenius zur Besinnung und zur Vertiefung, — eine gesammelte Kraft, die erstaunlich für den Betrachter der früheren Zeit ist, gelangt in einer ganzen Reihe starker Individualitäten zum Durchbruch. Aus der feinen Melancholie, die vordem latent in der nationalen Lebenslust war, wächst jetzt die schmerzliche Schwermuth als blutgewordene Lebensstimmung des neuen Polen. Wessen Herz zitterte nicht unter den trüben Elegien Chopin's und seinem Trauermarsch, vor denen das Dunkel über den traurigen Haiden im fernen Osten sich aufhellt? Und Adam Mikiewicz und Kraszewski, die melancholischen Lyriker von Land und Leuten im Weichselland, sind in der Poesie nur die Trabanten von Polens mächtigster Künstlergestalt, dem exstatischen Verzweiflungsschwelger Graf Siegmund Krasinski, der im Exil seine düsteren Allegorien dichtete und Russland meint, wenn er Rom sagt. In der Malerei dazu, welche die Kunstformen der europäischen Renaissance sich zu eigen gemacht, stehen dicht bei einander so starke Charakterköpfe wie Mateyko, der leidenschaftliche Geschichtsschilderer, — wie Pochwalsky, der uns in seinen kraftvollen Bildnissen die Erhalter von Polens nationalem Gedanken vorführt, — wie Malczewsky, der feine Künstler, welcher stumm und thränenlos, aber nicht verzweifelt die Gräuel der Newa-Tataren und heisse Zukunftsträume hinter finsteren Stirnen in seinen Farbengedichten an unser Mitgefühl pochen lässt. Sie alle haben denselben schwermüthigen Grundzug und die Trauer um das heilige Vaterland gemeinsam, dessen Bild Funken erweckt, wo nur zwei seiner Söhne in der Fremde zusammentreffen. Und diesen Antinouskopf behält der neue Pole selbst dann, wenn ein sonnenfrohes Lächeln über seine Züge geht und er fern der Heimath Wurzel gefasst und eine fremde Vorstellungswelt in sich aufnahm; denn in seinen Träumen ist die Heimath immer bei ihm, und was Henrik Ibsen in jüngeren Tagen einst sang, da ihn das Heimweh in der römischen Selbstverbannung befiel:

*Henri de Siemiradzki.* Studie

«Nach dem Schneeland und weiter,
Von des Südens Pracht,
Reitet ein Reiter
In jeder Nacht»

— das klingt als Leitmotiv auch durch die ganze neupolnische Kunst so einheitlich, dass man es, wenn auch zur Elegie gedämpft, selbst bei dem sonnenfrohsten, eigenartigsten, vielleicht talentvollsten aller polnischen Maler, nämlich Henri de Siemiradzki, deutlich als feinen Grundton wiederfindet . . . .

* * *

*Henri de Siemiradzki.* Frühling

Die Art, in der die Kunst Einkehr in eine Menschenseele hält und ihre Träume plötzlich mit einem durchdringenden Blumenduft zu erfüllen beginnt, so dass die Zukunft eitel Paradies zu sein scheint, hat nur wenige Grundformen, aber sie ist doch jedesmal anders und immer sehr persönlich. Das künstlerische Genie leitet ja nicht wie jede andere Begabung so ohne Weiteres zu einem bürgerlichen Beruf, — es ist vielmehr ein Verhängniss, das mit dem Einen von Jugendtagen auf wächst und den Anderen eines Tags ahnungslos überfällt, dass er sein Werk liegen lassen und auf Gnade und Ungnade dem Genius folgen muss, ob er auch sterbenselend darüber würde. Wer davon befallen ist, hat keine Wahl und er kommt auch mit dem letzten Athemzuge erst wieder los von diesem Dämon, da es für den Künstler einen Ruhe- oder Rentnerstand nicht gibt. Siemiradzki ist auch ein Phänomen dafür, dass Einer mit klarem Wollen ein nüchterner Gelehrter, und zwar Naturforscher, werden wollte, und als er es beinahe schon war, doch eines Tags wie viele vor ihm von seinem Ziel ab- und in die Kunst hineinschwenken musste.

Henri de Siemiradzki ist am 24. Oktober 1843 im Dorf Petcheniegi bei Charkow in Südrussland geboren, wo sein Vater, — der 1878 in Warschau als General a. D. starb, — damals als Offizier mit seinem Regiment stand. Die Familie ist von polnisch-lithauischem Adel und stammt aus Nowogrodeck im heutigen Gouvernement Minsk, d. h. in dem erst spät zu Polen gekommenen lithauischen Landestheil, dessen blondem und blauäugigem Menschenschlag von unverkennbar slavischem

Charakter bekanntlich auch ein erheblicher Bevölkerungstheil der deutschen Provinzen Ost- und Westpreussen angehört. Das Temperament dieses Stammes ist etwas zäher und ruhiger als das eigentlich polnische. Der junge Siemiradzki erhielt seine erste Erziehung im Adelsinternat des Charkower Gymnasiums und bezog nach Durchlaufen desselben die Universität, um Naturwissenschaften zu studiren. Er hatte grosse Neigung für dies Fach, in dem ihn Zoologie und vergleichende Anatomie am meisten interessirten und mit einer Abhandlung über den «Instinkt der Insekten» ihm ein sehr ehrenvolles Schlussdiplom einbrachten. Er schien am Vorabend eines soliden bürgerlichen Berufs zu stehen und eine Professur kein unerreichbares Ziel mehr für einen durchschnittsmässigen Ehrgeiz zu sein. Aber in diese Stimmung über das glücklich Erreichte und in die reichlichen Libationen zu Ehren der überstandenen Semester und die zugehörigen Weisen des alten lieben Exmatrikulationsliedes klang doch dem jungen Naturwissenschaftler bereits ein eigener Ton hinein, der vielleicht ein Jauchzen war. Mit den naturwissenschaftlichen Arbeiten schon auf der Schule hatte ein Zauber angefangen, seine Fäden um ihn zu spinnen, und auf der Universität war er immer stärker geworden und hatte einen heimlichen Kampf gegen das geführt, was sein Verstand wollte, nämlich Gelehrter werden: er zeichnete gern Pflanzen und Thiere in seine naturwissenschaftlichen Arbeiten hinein und führte sie so liebevoll mit Tusche aus, dass sie nett ausfielen und nicht nur ihm, sondern auch den Eltern Freude machten. Diese fühlten sich bald veranlasst, das unleugbare Geschick des Sohnes weiter ausbilden zu lassen und schickten ihn zum Unterricht zu einem Maler Besperczi. Dieser, ein tüchtiger, einst bei Brüloff in Petersburg gebildeter, dann aber aus unbekannten Gründen von seinen künstlerischen Jugendträumen abgefallener und nach Charkow verschlagener Lehrer, lebte in dem südrussischen Provinzialnest aller Hilfsmittel zur Talententfaltung beraubt in Armuth und Entsagung von freudloser Kunstpädagogik, aber glücklich wohl in seinen Träumen, denn er scheint einer jener rührenden slavischen Idealisten gewesen zu sein, wie sie Turgenjeff in seinem Freundespaar Punin und Baburin so prächtig geschildert hat, — Idealisten, wie sie bei uns früher auch häufig waren, vor dem strebenhaften Charakter der Gegenwart indessen zurückzuweichen scheinen. Diese modernen Eremiten und Bewahrer des nationalen Gemüthsschatzes, über welche der neunmalkluge Alltagsmensch gern spöttisch lacht, können mit ihren keuschen Träumen über unverdorbene und begabte Jugend mächtige Gewalt gewinnen. Das erfuhr Siemiradzki, dessen Dilettantenthum durch diesen Idealisten gefördert werden sollte und der statt dessen zum Künstler gebildet ward. Konnte ihm Besperczi auch keine Formensprache von Belang mitgeben, so konnte er doch mit dem glühenden Fanatismus dieser Idealisten sein Seelenleben bilden, und darauf kommt es bei der Künstlererziehung vielleicht noch mehr an als auf die rein praktische Lehre, denn wenn einmal Gabe und Energie da ist, dann tastet sich ein junger Genius schon weiter. Sobald der Lehrer gesehen hatte, was noch an Keimen in seinem jungen Zögling schlummerte, rieth, bohrte und schürte er und riss die jungen Augen auf, bis der bethörende Kunstwahn eines Tages flammend wie eine Morgensonne in der Jünglingsseele aufging. Das fiel zeitlich ungefähr mit der Beendigung von Siemiradzki's Universitätsstudium zusammen; und da es geschehen, rollte er 1864 den weiten Schienenweg von Charkow nach Petersburg, wo er in die Akademie eintrat, in der er bis 1871 bleiben sollte. Für den Einfluss seines Lehrers, für die Schulbildung seiner Zeit, noch mehr für die nationale Abstammung des jungen Künstlers äussert es sich hier sogleich sehr charakteristisch, dass ihn nicht die landschaftlichen Um-

gebungen des früheren südlichen und des jetzigen nördlichen russischen Wohnorts und nicht die malerischen Menschentypen zur Darstellung reizen, vielmehr die historische Vergangenheit der grossen und abgeschlossenen Kulturen. Um das Nächstliegende kritisch betrachten und stilistisch ausbauen zu können, bedarf es anscheinend immer einer vorgeschritteneren Entwickelung der Völker und vielleicht sogar der Begabung zur Grösse, — was sich auch in der Richtung der polnischen Kunst bestätigt. Siemiradzki war dazu durch eine gelehrte Erziehung ausserhalb des Vaterlandes mit Eindrücken von einer Bedeutung gesättigt, die er in Polens Vergangenheit nicht finden konnte. So waren naturgemäss seine ersten grösseren Versuche drei Kartons: «Christi Niederfahrt zur Hölle», «Mord der Kinder» und der «Untergang von Sodom und Gomorrha», womit er sich zunächst auf längere Zeit mit dem religiösen Stoffgebiet abfand, um jetzt mit einem erfolgreichen Griff ein antikes Thema: «Episode aus dem Leben des Diogenes» zu wählen. Dass ihm dies Bild die kleine Akademie-Medaille brachte, war der Ansporn zu weiterer Behandlung dieser Welt, die bedeutungsvoll für ihn werden sollte. Er malte nunmehr die bekannte Anekdote von «Alexander dem Grossen und seinem Leibarzt Philippus», welche ihm die grosse goldene Medaille und das 6jährige Auslandsstipendium der Petersburger Akademie brachte. Mit diesem viel umstrittenen und viel beneideten Schulerfolge war das treibende Gewicht an Siemiradzki's Künstlerlaufbahn gehängt, — sie wies jetzt von selbst auf Rom. — Vorerst aber blieb der junge Stipendiat noch kurze Zeit in München hängen, wo er ein kleines Atelier miethete, sich indessen weder in die Münchener Akademie noch in die Pilotyschule aufnehmen liess, — wie irrig behauptet worden ist, — und hier auf eigene Hand in derselben moralischen Ideenfolge, die Couture einst zu seinen berühmten: «Römern der Verfallzeit» anregte, eine «Blüthezeit des römischen Cäsarismus» malte. Ist dies Bild, wie überhaupt ohne jede Lehrerkritik, so auch ohne einen persönlichen Einfluss von Piloty gemalt, so verleugnet es doch ebenso wenig wie die späteren «Fackeln des Nero» den zwingenden Eindruck, welchen der junge Pole von dem damals nahezu die gesammte Geschichtsmalerei beherrschenden Münchner Meister erhielt; freilich blieb die Eigenart des Petersburger Stipendiaten stark genug, als dass ihm diese Abhängigkeit verhängnissvoll ward, und bald streifte er auch jede Anlehnung völlig ab. Dieses Bild ging, kaum in Petersburg ausgestellt, in den Besitz des damaligen Zarewitsch, späteren Alexander III., über, was das Selbstvertrauen

*Henri de Siemiradzki.* Studie

*Henri de Siemiradzki.* Studie

*Henri de Siemiradzki.* Studie

des jungen Künstlers nicht wenig gestärkt haben mag. Kaum ein halbes Jahr hatte es ihn in München festgehalten, dann trieb es ihn fort, da sein Stern auf Rom wies. —

Rom hat für den Polen eine besondere Anziehungskraft. Er sitzt heute in Berlin, München, Wien, Paris in ganzen Kolonieen, aber immer als Fremder, der sich nach Hause sehnt und nur sehr schwer in einem anderen Volk untergeht. Er geht in nationalem Sinn zu Rom vielleicht noch schwerer im Italienerthum auf, aber Rom ist das Grab zweier der mächtigsten Kulturen, über deren zahlreichen Resten trotz aller modernen Rührigkeit die unerreichbare Vergangenheit als feine Elegie summt und klingt. Hier findet der Pole, der einst aus dieser geistigen Welthauptstadt die besten Theile seiner Litteratur, seiner Kunst, seiner Wissenschaft geholt hat, — dessen Reichstagssprache noch im vorigen Jahrhundert das Lateinische war, nicht nur viele Beziehungen und Erinnerungen, sondern auch eine verwandte Grundstimmung im Ort mit seiner eigenen wehmüthigen Trauer um den Fall des Vaterlandes. Kann er nicht in Warschau oder irgendwo in den weiten Haiden des Weichsellandes sitzen, dann vermag nur noch Rom seine Seele vollständig zu fesseln. Er kann hier andachtsversunken ganz im genius loci aufgehen wie kein Anderer. Der Deutsche, der Franzose, der Engländer haben ihre eigene grosse Kulturvergangenheit, — sie bewundern Antike und Renaissance gewiss, aber immer mit einem kritischen Vorbehalt aus der eigenen nationalen Vergangenheit. Diejenige des Polen dagegen hängt wie ein Schatten an dieser römischen Welt, die ihm immer die Vorbilder gegeben hat, — er vermag darum auch ganz in ihr aufzugehen. — Richard Voss hat in seiner reizenden Novelle: « S. Sebastian » so einen Polen im römischen Milieu gezeichnet, wie er tragisch an seiner Leidenschaft für den geheimnissvollen Farbenzauberer Giorgione zu Grunde geht, — — wie das zusammenpasst,

H. de Siemiradzki pinx.



Der kleine Argonaut.

H. de Siemiradzki pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München.

Christus bei Maria und Martha.

als gehörten der alte und der moderne Maler demselben Volksstamme an! — Auch um Siemiradzki spann die neue grosse Stadt mit ihren gewaltigen Zügen sofort ein unzerreissbares Gewebe. Denn kaum wusste er sicher, wo das Kapitol und die Peterskirche zu finden, und kaum hatte er ein Bewunderungsverhältniss, in das kein Misston je geklungen ist, mit Raphael im Vatikan geschlossen, als er an ständiges Niederlassen denkt. Er kam nicht mehr fort. Wenn er auch in der echt polnischen Lust am Wandern und am Aufenthaltswechsel häufig genug seit 25 Jahren vom Tiberufer fortzog, um die Heimat, dann München, Berlin, Paris, Wien, Petersburg zu besuchen, um Norditalien zu durchwandern und im Süden Neapel, Capri, Pompeji kennen zu lernen, — Rom blieb sein buon retiro. Hier war Raphael, den er ausser Rembrandt am meisten liebte, — hier boten die Campagna und die zarten Umrisse der bläulichen Sabinerberge, die durchsichtige Luft, die naturedlen Menschengestalten des Volks und der Liebreiz der Farben ihm unerschöpfliche Anregung und hier dröhnte sein Fusstritt auf Gräbern, in denen die seiner Seele vor allem theure Welt der Antike seit Jahrtausenden schlummerte.

* * *

Mit Rom ändert sich Siemiradzki's Darstellungsstil, seine Auffassungsweise, sein Anschauungskreis. Die historischen Vorwürfe vorher, sein «Alexander», sein «Diogenes», seine «Blüthezeit des Cäsarismus», wie die religiösen Gegenstände von der Akademiezeit bewegen sich noch in conventionellen schönen Formen und zeigen noch einen stark hervortretenden Hang zu theatralischem Aufbau, wie dies für die polnische Rasse eigenthümlich ist; er hat hier auch noch ungeklärte ethische Grundgedanken, will lehren, rathen, warnen, — er hat sich noch nicht zur Schönheit um ihrer selbst willen hindurchgearbeitet, wie das ja bei blutjungen Künstlern eine herkömmliche Erscheinung ist; und dann ist ihm immer noch Rom allein die Antike, — er hat für das Hellenische noch kein kritisches Gefühl, sondern übersetzt es in's Römische; und der Kult «römischer» Seelengrösse und Glanzexistenz, wie ihn das vorige Jahrhundert in seiner unwissenschaftlichen Geschichtlichkeit ausgetiftelt und mit der herrschenden französischen Litteratur nach Polen gebracht hat, beherrscht auch ihn.

*Henri de Siemiradzki.* Studie

In Rom streift Siemiradzki diese äussere Hautschicht der Jugend- und Erziehungseindrücke binnen Kurzem ab. Mit einer Selbstentäusserungsfähigkeit, wie sie nur der slavischen Rasse gegeben ist, bemächtigt der Künstler sich jetzt der antiken Welt, wobei er griechische und römische Antike, je reifer er wird, zu einer Art von Universalkanon zusammenkristallisirt, der auf beide passt, obgleich zwischen ihnen in Wirklichkeit eine tiefe Kluft gähnt. Die römische Kaiserzeit sieht bei ihm gerade

so aus wie die halkyonischen Tage von Athen, denen Perikles seinen Namen gegeben hat. Ihre innere und in der Wirkung wundersam vielmals bezaubernde Wahrheit aber erhält diese Welt durch die fast heidnische Unbefangenheit und Natürlichkeit der Empfindung, — durch die reine Sinnenfreude an der Menschen Gestalten und Thun und an den unbeschreiblichen Reizen der italischen Landschaft, — und dann durch die sonnigste Poetenlust des virtuos über allen wirksamsten Mitteln herrschenden Künstlers.

. . . Der Pole im Allgemeinen, und auch Siemiradzki, ist ein anhänglicher Sohn der Kirche; aber man studirt nicht eindrucklos Naturwissenschaft und man betrachtet nicht ganz ungestraft gelegentlich einer Arbeit über den «Instinkt der Insekten» den Wunderbau des Mikrokosmus und die subtilen Wachsthumsphänomene der animalischen Eigenschaften von Ordnung zu Ordnung und Klasse zu Klasse; man wird unbemerkt skeptisch und damit objektiv. Und besitzt oder entwickelt man trotzdem späterhin mystische Neigungen, wie unser Künstler, so bleibt man alsdann doch vor steuerlosen Spekulationen bewahrt. Die beiden Künstler, welche allein in unserer Zeit mit voller Unmittelbarkeit den Heidenton der Antike trafen und den Daseinslust schwächenden Druck des Christenthums überwunden haben, sind durch exakte Wissenschaften dazu bestimmt: Böcklin durch die Mathematik, Siemiradzki durch die Naturgeschichte; der junge Charkower Student ist für den letzteren sehr bedeutungsvoll geworden.

. . . und hiermit hängt auch die reine und absichtlose Sinnenfreude zusammen, die durch das ganze Siemiradzki-Werk geht. Er lehrt späterhin nicht mehr und orakelt nicht, er glaubt auch nicht, die Schlechtigkeit der Welt durch seine Kunst in eitel Tugend und Schönheit wandeln zu können, sondern er bildet seine Menschen und den Rahmen, in welchem sie sich bewegen, lediglich aus Künstlerlust am Hervorbringen, wie dies eine der mächtigsten und am wirkungsreichsten gebliebenen Eigenthümlichkeiten des Hellenismus war. Wenn ein Römer das bescheidenste Grabmal oder eine harmlose Simsfigur schuf, so ist immer etwas Aufschneiderei dabei: «Seht mal, was ich für ein Hauptkerl bin». Die reine Absichtslosigkeit kennt nur der Hellenismus und späterhin wieder die Trecentokunst, ein Giotto, und deren Nachkömmling Fiesole. Davon ist in den besten Werken von Siemiradzki ein starker Bestandtheil vorhanden. Hier berührt sich der echte Schlachtizpole von vor 1795 mit dem Hellenen, — hier ist jene glückliche Heiterkeit, jene endlose Wonne des Augenblicks, die in kinderhafter Naivität über eine Naturstimmung oder einen sympathischen Menschen in Freudenthränen auszubrechen vermag und die ganze Welt umarmen möchte, eine Elegie der Stimmung aber nur aufkommen lässt, wenn der Wein schlecht, die Geliebte ungnädig, das Glück im Spiel treulos war.

. . . der liebenswürdigste Poet und ein wahrhaft begnadeter Rosenstimmungsmensch ist es aber schliesslich, der sich durch diese Welt bewegt; festlich gekleidet, mit erhobenem Haupt, sonnen- und schönheittrunken wandelt er leichten Schrittes durch ein reichgeschmücktes Haus oder paradiesische Landschaft und schmiegt bezaubernde Rhythmen aus seinen goldenen Saiten in die webende Feiertagstille. Er kennt nicht Müdigkeit, nicht Hunger und Durst, kaum fremdes Elend, — es gibt keinen Regen, kein Wettergewölk, keinen Winter und keinen Herbst in seiner Kunst, — er kennt nicht die menschliche Qual; in Sommersonne, raunender Dämmerung oder kosender Mondnacht ragen und handeln seine ideal vollkommenen Menschen, denen die Lust Beruf ist und die in Schönheit wie die Olympischen ihr Leben verbringen. Wohin man auch die Sonde legen mag, — überall ist ein lebendiger Reiz der Farbe, der Linie, der Stimmung, der Handlung, — überall ist ein sinneberückendes Gefunkel

von Allem, was harmonisch und lieblich zu den Menschenherzen spricht. Und selbst dort, wo dieser Sonntagsmensch seltener Weise einmal ein düsteres Stück Welttragik gibt und die polnische Melancholie, die bei ihm latent aber vorhanden ist, herausbricht, da erscheint sie im Gewand lieblicher Elegie und da fehlt dem Sterben die Qual, dem Tode Schrecken und Schauer. Hier hat dann auch wohl seine vernehmlich werdende Leidenschaft einmal einen pompejanischen Anstrich, — sie ist ausgelassen und egoistisch, und ihr fehlt für fremdes Leid das Verständniss. — Siemiradzki's Vorwürfe sind zahlreich, wie er auch die verschiedensten Gebiete betreten hat, — seine Welt ist bunt und mannigfach, — was nicht ganz verdeckt, dass er mit glänzendem Virtuosenthum eigentlich nur wenige Grundstimmungen in wechselnder äusserer Form gibt; er bleibt sich auch Jahrzehnte lang gleich und erlebt kaum eine nennenswerthe innere Entwickelung, — er ist virtuoser Künstler in erster Linie, wie er als Typus die 60er und 70er Jahre unseres Jahrhunderts bestimmt hat. Aber er ist darum nicht einseitig. Er darf im Gegentheil zu den ersten Pleinairisten ausserhalb Frankreichs gezählt werden, denn Licht und Luft in ihrem Werth und der Wirkung auf Farbe und Form sind von ihm schon im modernen Sinn beobachtet und malerisch verwerthet, als es bei uns noch keine moderne Schule gab. Nur hat er sich freilich nie mit dem leider heute alleinseligmachenden Experiment begnügt und nie seiner Zeit interessante Werkstattversuche und Palettenübungen als Kunstwerke aufschwatzen wollen, vielmehr seine Beobachtung lediglich in seinen abgeschlossenen Bildern verwerthet. Und antwortet sein Nervensystem dabei nur auf die spezifisch «schönen» Reize in der Welt, und lebt in seiner Anschauung lediglich jener goldige Optimismus, den Schopenhauer «verrucht» genannt hat, so ist das «persönliches Unglück» eines Lyrikers von Gottes Gnaden, dem das Leben stets gelächelt hat; — ich glaube für meinen Theil, dass man ihn darum recht sehr beneiden darf.

*Henri de Siemiradzki.* Studie

*
* *

Bevor Siemiradzki sich indessen zu dieser zarten Lyrik, zu seinem späteren Sonnenkult und der erstaunlichen Transparenz seiner Farben entwickelt, schuf er in den ersten Jahren seiner römischen Niederlassung eine Reihe von Bildern, die stofflich noch in die Jugendperiode fallen und in der glatteren und flächigen Malerei nicht minder als in der gesammten Darstellungsweise sich noch in dem mit

Piloty's Namen verbundenen Kreise bewegen. Sie sind besonders wichtig darum, weil das in ganz Europa bekannt gewordene Hauptwerk: «Die lebenden Fackeln des Nero», entstanden 1876, sich dabei befindet und von der Pariser Ausstellung von 1878 her, den Künstler mit einem Schlage berühmt machte. Das Bild kann als eines der bedeutendsten Repräsentationsbilder der neueren Zeit gelten, — es hat Piloty's und Makart's positive Eigenschaften, geht aber über diese noch erheblich durch die prächtige Formenbildung und die unendlich mannigfaltige und sprühende Charakteristik von nahezu 100 Gestalten hinaus; es ist meisterhaft aufgebaut und in seiner Schilderung von vortrefflicher Kenntniss jener Zeit; es ist dazu von jenem grossen Stil, den Feuerbach in der neueren Kunst begründet, und jener Vornehmheit und Ueberlegenheit der grossen Welt gegenüber, wie sie den Abkömmling der alten Adelsrepublik mit ihren höfisch-prunkvollen Anschauungen kennzeichnet. Der Vorgang ist einfach trotz einer übergrossen Fülle von Einzelheiten. Links das «goldene Haus» des cäsarischen Wütherichs, — auf der Treppe dieser selbst in der von Aethiopiern getragenen Sänfte nachdenklich einen Panther an goldener Kette haltend, — rechts im Garten auf hohen Pfosten die in Theer und Reisig gepackten christlichen Märtyrer, denen nackte Sklaven schon mit Fackeln nahen; vor dem Palast in malerischem Getümmel das kaiserliche Gefolge vor der Sänfte und hinter ihr hoch die Treppen hinauf gedrängt: Senatoren, Philosophen, Lebemänner, Beamte, Sklaven, Gladiatoren, Tänzerinnen, Dirnen, vereinzelt eine römische Patrizierin; frivole Ausgelassenheit, viel stumpfe Neugier, selten ein mitleidiger Blick. Es ist ein prächtiges Schauspiel von der römischen Sittengeschichte zur Kaiserzeit und besticht ganz ungemein durch die Sinnenfreude am Prunk eines üppigen Hofs, worin sich die slavische Künstlerhand zeigt. Es fehlen auch nicht ausser der lebensvollen Charakteristik der typischen Figuren feinere psychologische Züge, wie z. B. der Gladiator am Brunnen, welcher in seinen rohen, an blutigen Todesanblick gewöhnten Mienen ein stummes Mitleid mit den Opfern zu empfinden scheint, die gleich ihm mit ihrer Todesqual die Schaulust dieser verkommenen Gesellschaft befriedigen müssen; das Mitleid in gleicher Art vertritt auch die liebliche, noch unverdorbene Beckenschlägerin vor ihm und die im Vordergrund niedergesessene Zitherspielerin u. a. m. Der deutsche Betrachter freilich vermisst den starken Impuls einer tiefen Antheilnahme für und wider den Vorgang bei den Dargestellten, — ihm fehlt auch die individuelle Ausbildung des Einzelnen, wie sie uns Menzel so oft gegeben hat. Es ist für ihn ein prächtiges, buntes, von einiger Spannung erfülltes Schauspiel, — nicht mehr. Das scheussliche Christenopfer ist nur eine Episode darin, — Siemiradzki hat kein

*Henri de Siemiradzki.* Studie

Organ für das Leiden in seiner Kunst. Auch an keiner der übrigen Gestalten, selbst an Nero nicht, wird uns ein näheres Interesse eingeflösst, — woher diese Menschen kommen, wohin sie gehen, was sie treiben und sind, ihr Schicksal, — alles Persönliche lässt uns gleichgiltig, wie etwa Statisten auf einer Bühne antheillos an unseren äusseren Sinnen vorübergleiten, die sich nur am flüchtigen Eindruck ergötzen. Aber innerhalb dieser Grenzen, die diejenigen der slavischen Individualität gegenüber der germanischen sind, ist das Bild eines der bedeutendsten, die in der Piloty'schen Richtung entstanden sind.

*Henri de Siemiradzki.* Studie

Dies Nerokolossalbild ist in seiner absichtslosen Darstellung eines malerisch packenden Vorgangs dem späteren Hellenismus schon verwandt, während die in München vorher entstandene «Blüthezeit des römischen Cäsarismus» in der Schilderung eines wüsten Gelages, aus dessen vorgeführtem Fechterschauspiel eben eine Leiche fortgeschleppt wird, noch tendenziös war. Tendenzlos ist auch die Art des «Tiberiusfelsens auf Capri» als eine weitere Darstellung aus dem cäsarischen Rom. Tiberius, der Oheim Caligulas und Neros, hat bekanntlich wegen seines Entstelltseins durch eine fressende Lasterkrankheit länger als ein Jahrzehnt mit seinen nächsten Verwandten und wenigen Getreuen auf dem Felseneiland Capri gehaust, das er durch zahlreiche Tempel, Paläste und Gärten seinen römischen Bedürfnissen anzupassen verstand. Hier überliess er sich schrankenlos einer allmählich entwickelten Verbrechernatur und pflegte u. A. nach den Annalen des Tacitus und anderen zeitgenössischen Quellen politisch Verdächtige und missliebig gewordene Freunde, deren Vergehen oft nur in einer Laune des fieberwahnbeherrschten Cäsars bestand, gelegentlich eines Spaziergangs über einen bestimmten schmalen Felsenpfad durch einen riesigen Sklaven vor seinen Augen in die Tiefe stossen zu lassen; man zeigt die Stelle noch heute. Solch' eine Hinrichtung hat der hier geschilderte Vorgang zur Voraussetzung. In ausgelassenem bacchantischem Taumel kommt eine Schaar auf dem schmalen Strand zwischen steilem Fels und rollenden Meerwogen in der Abenddämmerung dahergetanzt, — da schrecken die Vordersten zurück und beugen sich dann scheu vor. Ein jugendlicher Leichnam liegt nackt und mit zerbrochenem Genick zwischen den Steinen, näher am Fels dazu der eines Greises. Ein blutbeflecktes Gewand in den Aesten eines dürren Baums deutet auf den durch Sturz von oben erfolgten Tod beider Opfer. — Die stilistische Art dieser Bilder, die strengere Formenbildung, die flächigere Farbenweise und der sorgfältigere Aufbau, kurz, das Akademische herrscht noch in anderen kleinen Tafeln aus dieser Zeit vor, wie dem «Argonautenabkömmling», der als ein angeblicher Schiffbrüchiger an einer Treppe die eben in die Prachtgondel steigende junge Dame anbettelt. Sie findet sich auch in dem reizenden Liebesgedicht: «Nach dem Vorbild der Götter». Ein junges Liebespaar schnäbelt sich hier in dämmeriger Wald-

bacheinsamkeit gerade so zärtlich, als dies seitens des marmornen Standbilds von Amor und Psyche hinter ihnen geschieht — —. Diese erwähnten Schöpfungen aus dem alten Rom haben ausser der Stilweise noch das Gemeinsame, dass die römische Landschaft, der heute in ihr vorhandene Menschenschlag und die Reste der antiken Kultur mit kritischer Sorgfalt für antike Vorwürfe verwendet sind. Siemiradzki hat viele und genaue Studien dazu getrieben und auch selbst gesammelt, — er ist mit der Liebe des Antiquars in diese Welt eingedrungen und hat ihre Zeugen, ihre Ueberbleibsel in geschickter Dekoration an die richtige Stelle zu bringen gewusst, so dass eine reizende Täuschung das Ergebniss war. Das beginnt sich Ende der 70er Jahre zu wandeln. War er bisher der Pole, der mit grossem Geschick uns das alte Rom zu schildern wusste, wie Tadema der Holländer ist, der uns die antike Alltagswelt virtuos in seiner Weise vorführt, so dringt er allmählich, sein Selbst überwindend, tief in sie hinein. Seine ganze Natur beginnt sich dem antiken Pulsschlag anzupassen und sich mit sicherer Hand weiter und weiter in die Gefühls- und Vorstellungssphäre der Vergangenheit hineinzutasten; es ist dies um so merkwürdiger bei der steigenden Treue des Lokalkolorits im grossen Sinne, als Siemiradzki zwar die antiken Schriftsteller, Dichter wie Prosaïsten, leidenschaftlich liebt und sie kaum aus der Hand legt, — aber keinen von ihnen im Original liest, sondern nur die polnischen, deutschen, französischen und italienischen Uebersetzungen derselben; er weiss trotzdem mit grossem Feingefühl aus diesen naturgemäss gefärbten Quellen die innere Wahrheit zu finden. Dazu kriegt auch sein Stil und besonders sein Kolorit gleichsam ein antikes Parfüm. Er wird freier, graziöser, leichter, heiterer in Zeichnung und Aufbau, — er nähert sich mehr und mehr dem künstlerischen Gegenwartssinn, den der Hellene und der Süditaliker mehr als der eigentliche Römer besessen haben, — und seine Farbe wird weich, duftig, durchsichtig, reizvoller und lebendiger, als wenn in ihr das lichtfreudige und reiche Bouquet eines Veronese sich mit dem wundervollen Sfumato eines Correggio gemischt hätten; er wird mit einem Wort zum Hellenen als Künstler und zeigt uns jetzt den Hellenismus, und zwar von einer ganz neuen malerischen Seite, die er eben entdeckt hat. — Obgleich es ein römischer Vorwurf ist, scheint doch das 1878 entstandene Bild: «Weib oder Vase» schon voll des neuen Geistes zu sein. Wie antik in seinem halb kritischen, halb geniessenden Kennerblick ist der Alte, welcher den jungen Neffen oder Freund in seine Sammlung geführt, um ihm eine schöne Vase zum Geschenk zu machen! Dieweil hat sich ein phönizischer Händler mit seinem Diener melden lassen, um dem Hausherrn eine wunderschöne, schamvoll sich der Enthüllung wehrende Sklavin lobpreisend anzubieten. Mit einem langen Blick prüft der junge Gast das blühende Weib und ist wohl schon entschlossen, bei der vom Gastgeber gestellten Wahl sich für dieses zu entscheiden. Mit welcher köstlichen Unbefangenheit ist das erdacht und empfunden, — ein theokritisches Liebesidyll in einen altrömischen Palast versetzt! —

Die volle Eigenart dieser neuen Weise aber bricht im Anfang der 80er Jahre zuerst durch. Sein Hellenismus erscheint zum ersten Mal in voller Reife in dem Sittenstück: «Der Schwertertanz», — welches Charaktergebiet er, seiner zarten Lyriker-Natur fortab folgend, nicht mehr verlässt. Ein paar monumentale Arbeiten dazwischen zählen nicht, weil sie an Werth diese entzückenden Genres nicht erreichen. Vielleicht muss man Pole sein, um eine so neigelose Daseinslust empfinden zu können, wie sie diese bethörenden Schöpfungen als wahre Augenweide von olympischen Wundern bieten, —

*Henri de Siemiradzki.* Studien

und vielleicht muss man auch Pole sein, um so völlig selbstvergessen, oder besser noch selbstverloren, die wunderselige Schönheit einer darin bisher einzigen Kulturepoche wieder aufleben zu machen. Ich weiss im Augenblick keine Parallelerscheinung aus der neueren Kunst ihm darin zu vergleichen. Hier athmet Alles Liebe, Glück, Heiterkeit, Hingegebenheit an den köstlichen Zauber einer geweihten Stunde, — hier lebt ein Genie der menschlichen Genussfähigkeit und eine berückende Unschuld schönheitfroher Sinne, — und das in den süssesten Weisen und goldigen Rhythmen. Es ist immer dasselbe im Grunde: «Wie wunderbar schön die Welt ist»! — immer sind es vollkommene, reizende, glückhafte Menschengestalten, — immer funkelnder Mittagssonnenglanz, der von einem schattigen, luftgemilderten Platz aus genossen wird, während Sonnenlichter spielend den Menschen umgaukeln oder brütende Stille ihn in gedankenlose Träume wiegt. Ein saphirblauer See, ein Fluss, das Meer, über denen es in zartem Schillern dunstet, — liebliche Berge, welche das Wasser weithin umarmen, — darüber ein wolkenloser Azur, — und hinten die lockende Ferne; es ist, als ob der wanderfrohe Künstler jedesmal seine schmachtende Sehnsucht darin verdichtet hat. Manchmal ist's auch eine weisse Stadt in der Tiefe, die ganz vom Berg umrahmt im Mittagsfrieden schlummert, indessen der Mensch droben schaut und träumt und schafft, — in jener Stimmung, in welcher der animalische Process vom Gröbsten zum Feinsten nur klingende Seele scheint. Aber so stetig derselbe Grundton wiederkehrt und aus Mensch und Landschaft derselbe melodische Akkord zusammenklingt, so endlos reizvoll ist's doch in

der virtuosen Vollendung und so mannigfach auch ist das Thema gewandelt; man wird nicht leicht müde davon; es ist auch zu zart, als dass man übersättigt würde. — Wie fein ist der Hellenismus in seiner lieblichsten Erscheinung auf diesem «Schwertertanz» wiedergefunden und wie köstlich lebt in jedem Theil der empfänglichste Sinn für die Schönheit, — die allesgebietende Aphrodite der altgriechischen Lebensanschauung. Diese nackte Tänzerin mit der leichten Fortbewegung zwischen den Schwertern, — diese in der Mittagsstille am plätschernden Brunnen doppelt melodische Begleitung des Trios, — und diese wortlos schauenden Männer am schattigen Tisch! Und welch' ein Hintergrund umrahmt mit dem sonnigen Seefrieden und den weichen Berglinien dies liebliche Idyll, in dem in den zahllosen Reizen des prächtigen Kolorits das natürliche Feuer der schaffenden Künstlerseele verhalten glimmt und glüht! — Im «Amulettenverkäufer», der gelegentlich einer Festmesse nahe dem Tempel seinen Kram am Hainrand ausgebreitet und zwei reizenden Mädchen stoisch Auskunft über die Preise gibt, — noch glücklicher im «Vasenhändler», der am Brunnen vor den Mauern der Stadt und dicht am schroff abfallenden Seeufer zwei wasserholenden Mädchen Vasen mit buntem Bilderschmuck aufschwatzen will, während sein schwerbepacktes Grauchen geduldig dabei steht, — treten uns alsdann anmuthige Ausschnitte aus dem socialen Alltagsleben der Antike vor Augen. Auch hier ist eine Glorie um die kleine Welt und ein traumhafter Rausch in ihr lebendig, als wandele die Poesie selbst durch die Mittagslandschaft. — Siemiradzki ist nicht müde geworden, immer neue Vorwürfe verwandter Art zu erfinden, wobei malerische Perlen in ungewöhnlicher Fülle zu zählen sind. So eine Terrasse mit Wasserbecken, in dem die Mutter eben ihre Kleinen gebadet hat und das Haar des Töchterchens kämmt, während der kleine Bube voll Wohlseinsempfindung nach dem Bad auf der warmen Erde liegt und die Zeichnung auf einem Thonkrug betrachtet. Ein anderer drolliger Vorwurf zeigt im verwilderten Garten, anscheinend einer Ruine, ein in zärtlicher Umschlingung kosendes Pärchen, das nicht ahnt, dass oben drei junge Schönen dem für ein Frauenherz so interessanten Vorgang wortlos zuschauen und ihnen sozusagen das Wasser im Munde vor Appetit nach gleichen Genüssen zusammenläuft. Ein nackter Knabe, der unter der Zuschauerschaft einer Zofe eine kleine Triere auf dem Brunnen in einer Gartenwildniss schwimmen lässt, ist der harmlose Vorwurf eines weiteren stimmungsvollen Bildchens. Eine vierte reizende Darstellung hat die alte, übrigens recht anfechtbare These: «Kunst bringt Gunst» zum Gegenstand. Es ist gemeinhin immer recht schlechte Kunst, die Gunst dieser Art zu bringen pflegt, wenn ihr Erzeuger sonst ein bildsauberes Kerlchen ist. Die Frauen sind wie in Vielem so auch hier von — weiblicher Logik, wie die Erfahrung zeigt und der Grobian Schopenhauer einmal ausgesprochen hat, was zur Strafe für seine Ungalanterie todtgeschwiegen werden soll. An dieser schattigen Brunnenlage auf halber Berghöhe mit prächtiger Aussicht hat sich ein Vasenmaler, der offenbar ein antiker Vorläufer des modernen Pleinairismus ist, wenn ihn nicht etwa sein Hauswirth Tags zuvor wegen rückständiger Miethe hinauswarf, niedergelassen und pinselt emsig an einem kunstvollen Krug herum, während zwei junge Mädchen ihm mit langen Blicken zuschauen. — Wieder ein anderer, etwas intimerer Vorgang, ist neben ein Cerestempelchen nahe bei einer Ansiedlung verlegt. Ein jugendlicher Ziegenhirt sitzt auf einem Holzzaun in dieser sonnigen Oede und spricht angelegentlich mit einer bildhübschen Wasserschöpferin. Es ist ein feingezeichnetes bukolisches Gedicht; man spürt, dass die beiden blutjungen Menschen sich mehr zu sagen haben, als die Sprache im Allgemeinen, die

H de Siemiradzki pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Theatervorhang in Krakau.

H. de Siemiradzki pinx.



Ein Hausirer.

Wortarmuth dieser Kulturstufe aber im Besonderen auszudrücken vermag. — Anderer Art ist ein grösseres Werk, das mir immer als eines der besten von dieser Hand erschienen ist: «Sommernacht im alten Pompeji». Der bläulich-braune Ton und die eigenthümliche Stimmung einer nächtlichen Gräberstrasse ausserhalb der schon schlummernden Stadt sind von glücklicher Wirkung und stehen in feinem Kontrast zu dem jugendschönen Liebespaar, das sich am Anblick eines gefangenen Glühwürmchens ergötzt. Sie von jener lässigen Ueppigkeit der Gestalt, die tiefbrünette Frauen so anziehend macht, — er hier ein vollendeter Römerkopf und beide von klassischem Stil in ihrer jugendlichen Schönheit. In ihrer Versunkenheit und Sorglosigkeit um die rinnenden Stunden wachsen diese beiden Menschen so seelenvoll aus der schweigsamen und warmen Nacht heraus, — sind sie so eins mit den ruhigen Pulsschlägen dieser schlummernden Landschaft, wie man es nicht immer bei Siemiradzki findet.

In der zeitlichen Folge schieben sich zwischen dieses und die späteren Bilder noch zu erwähnende kirchliche und sonstige Monumentalarbeiten des Künstlers in Moskau, die keine stilistische Aenderung von Belang, wohl aber eine gewisse Vertiefung bei ihm einerseits bewirken und andererseits seine Sicherheit steigern. Er sieht fortab die Natur auch merklich grösser und gibt seinem Temperament mehr nach. Das sticht bereits aus einem der späteren antiken Stoffe, dem «Bacchuszug», hervor. Ein toller Schwung geht durch diese ausgelassene Gesellschaft, welche tanzend, singend, johlend, woran selbst der Esel Theil nimmt, den Seeweg in drückender Spätnachmittagshitze hinaufzieht. Da ist eine pompejanische Ausgelassenheit, ein Nachdruck, eine sinnliche Plastik, die aus dem zarten lyrischen Ton des Früheren herausfällt.

*Henri de Siemiradzki.* Studie

Sicherlich am besten aber hat in seinem der Antike gewidmeten Werk Siemiradzki die Zeitstimmung der Perikleischen Epoche getroffen, als er Anfang der 80er Jahre seine: «Phryne in Eleusis» (in der Eremitage zu Petersburg) malte. Man kann den Hellenismus in anekdotischer Form gar nicht glücklicher und anschaulicher darstellen als in dieser charakteristischen Erscheinung und ihrem hier

behandelten Thun, das so trefflich die eigenthümliche Färbung der ästhetischen Kultur von Athen erläutert. Der Vorgang ist bekannt. Die berühmte Hetäre, «das schönste Weib von Hellas», die Freundin des Praxiteles und des Apelles, hat gelegentlich der eleusinischen Mysterien vor versammeltem Volk hüllenlos das Bad oder die Geburt der Aphrodite am Meeresufer scenisch dargestellt, — vielleicht als frechen Courtisanenkniff, um irgend eine aufgetauchte Nebenbuhlerin im öffentlichen Ruf als unerreichte Schönheit unschädlich zu machen. Das hat ihr bekanntlich einen recht gefährlichen Process wegen Gotteslästerung eingetragen, bei welchem nur ein verschlagener Advokatentrick ihres Anwalts Hyperides ihr Leben rettete, indem er die Schulterspange ihres Gewandes löste und die enthüllte Schönheit seiner Klientin eine stumme, aber beredte Vertheidigung führen liess. Der Mann kannte seine Athener und täuschte sich, wie überliefert ist, nicht, denn die Hetäre wurde freigesprochen. Das crimen dieses einst in ganz Griechenland Aufsehen erregenden Processes vollzieht sich eben in dem sehr glücklich aufgebauten und erdachten Bild des Künstlers. Der hochgelegene Tempel und eine in jedem Nerv erregte Menge jedes Alters und jedes Geschlechts rechts, — links eine die Kunst vertretende Gruppe von Dichtern, Musikern, mit der Panflöte ausgerüsteten Hirten, die den Meerarm und die Berginsel dahinter überschneidet In der Mitte von Dienerinnen umgeben und bedient die schon nahezu ganz enthüllte Phryne, die stolzerfüllt ihre herrlichen Glieder reckt, und alle Blicke auf sich zieht. Nichts kann mehr für die Kunst Siemiradzki's sprechen, als dass er jeden cynischen oder nur auch unkeuschen Zug in seiner Ausarbeitung vermieden hat, so bedenklich der Vorgang vom modern-christlichen Auffassungsstandpunkt sein mag. Das Bild ist eben durch und durch hellenisch empfunden und trägt damit eine innere Rechtfertigung durch den Schönheitskult dieser entzückt und begeistert, ergriffen und arglos an dem Zauber vollkommener Menschengestalt sich weidenden Athenaeer in sich; denn nichts Anderes als ein weihevoller Augegottesdienst findet statt und jede Seele ahnt in ihm, — wie es der Künstler geistvoll herausgebildet hat, — wie begnadet ihr Volk vor allen Anderen durch die Kalokagatheia als Kern seiner Lebensauffassung ist. —

*
* *

Noch vor Vollendung dieses Phrynebildes war Siemiradzki wiederholt in die Heimat berufen, um dort monumentale Arbeiten auszuführen, die alle seinen Schönheitssinn, seine sorgfältige Arbeit, seinen edlen Stil zur Schau tragen und Elite-Werke sind, — indessen nicht die Persönlichkeit der oben genannten Schöpfungen erreichen; er schuf der Art in der Kapelle des St. Sauveur zu Moskau 3 Wandbilder aus der Vollendung Christi, in der Alexander Newsky-Kapelle ebendaselbst 4 Heiligen-Darstellungen. Für das historische Museum zu Moskau erhielt er 2 grosse Bilder aus der russischen Urgeschichte in Auftrag: eine Niedermetzlung von Bewohnern einer erstürmten alten Veste und die kulturgeschichtlich interessante Verbrennung eines heidnischen Häuptlings im südlichen Russland; der greise Todte ist auf einem Schiff aufgebahrt und einer scheusslichen Sitte zufolge werden seine schönen jungen Frauen eben erstochen, um mitverbrannt zu werden. In einem Warschauer Palast entsteht eine geistvolle Deckenkomposition vom Kampf zwischen Licht und Finsterniss, — in Petersburg zwei weitere mit einer Aurora wie dem Frühling als Themen. Eine mimische Darstellung des Parisurtheils ist neben einigen gleichartigen Monumentalwerken anzuführen. Das Schönste unter diesen Monumentalarbeiten ist indessen eine umfangreiche Allegorie auf die dramatischen Künste für den neuen Theater-

vorhang zu Warschau. Die schönheitselige Verkörperung der Künste und ihre geistvoll erdachten Beziehungen zu einander und zu den in Anlehnung an Renaissance-Vorbilder allegorisirten Grundproblemen der Kunst stempeln dies auch äusserlich echt polnische Werk zu einer bedeutungsvollen Schöpfung . . .

. . . indessen bleibt das Antike-Werk Siemiradzki's seinem originellen Charakter nach für uns das Ausschlaggebende; an dieses knüpfen sich stilistisch auch einige religiöse Vorwürfe an, auf welche die Monumentalarbeiten in und für die Heimat nicht einflusslos geblieben sind. Wer lange in Rom lebt, unter diesen zahllosen Kirchen, Prälaten, Priestern und Mönchen und angesichts des sinneergreifenden Pomps, wie ihn die römische Hierarchie mit einem genialen Tiefblick in die Menschenseelen entwickelt hat, der bleibt nie ganz, der er war. Mysticismus und Askese werden ohnehin das natürliche Recht reifender Jahre, je mehr eine Individualität nach innen gewandt ist. Auch der einstige Charkower Naturwissenschaftsstudent, der Skeptiker so sehr ward, dass er sich in völliger Selbstvergessenheit in die antike Gefühlswelt hineintasten konnte, hat diesen Tribut an seinen Aufenthaltsort und an seine Jahre entrichtet. Und bei ihm, dessen Polenthum in dieser alten Kultur von Hellas scheinbar für eine äusserliche Betrachtung verschwunden ist, obgleich es sich in den feineren Eigenthümlichkeiten der malerischen Handschrift wohl offenbart, bricht jetzt sichtbar die nationale Weise wieder durch. Man betrachte die Formenbildung und die Auffassungsweise seiner «Versuchung des hl. Antonius» vor seiner Felshöhle in der rauhen Bergeinsamkeit. Die sorgfältige Behandlung der menschlichen Form, die posirende Lage des blutrünstigen Körpers, ja der Typus des Heiligen selbst; und dann vor Allem die Art seiner seelischen Peinigungen: wunderschöne schwebende Frauen mit schmachtenden Feueraugen, die ihre Reize im Feuer eines leidenschaftlich bewegten Tanzes zur Schau stellen; in dämmerigen Umrissen des Hintergrundes aber erblickt man eine togabekleidete Menge und über ihr auf der geschichtlichen Schiffsschnäbeltribüne einen Redner. Das im Tanz leidenschaftlich erregte Weib als Liebeserregerin und der forensische Ruhm im Angedenken an den seligen polnischen Reichstag, — so kann ein Pole nur die Versuchungen wider den heiligen Geist auffassen.

Zu welch' bezaubernden Idyllen hat aber schliesslich zweimal das Thema Christus diese malende Poetenhand geführt! Hier sehen wir in sonniger Mittagslandschaft am Waldbrunnen die liebreizende Samariterin lauschend und ihren Feuerblick fest auf den tiefäugig-milden Heiland heftend, der sie belehrt, — und dort in brütender Mittagsstunde denselben nur noch milderen Christus im schattigen Hausvorhof, wie er mit ruhigen Geberden zur niedergesessenen Maria spricht. Es sind tiefpoetische und in die wohllautendsten Rhythmen gefasste Gedichte von einem menschlichen Daseinsgang des Heilandes als Wanderprediger, in die durch die beiden Frauengestalten ein feiner Ton orientalischer Phantastik hineinklingt; es ist hier dieselbe Auffassung und dieselbe Poesie Tafelkunst geworden, die merkwürdig verwandt einer der schönsten Romandichtungen aus den letzten Jahrzehnten, dem leider viel zu wenig bekannten «Leben Jesu» von Oskar Linke, erscheint. Merkwürdig ist diese Uebereinstimmung aber um dessenwillen besonders, weil beide Autoren schwerlich von einander eine Ahnung haben. —

* * *

Reich mit der schönsten Lust gewürzt und glücklich ist ein Künstlerleben dieser Art zu nennen, das still und sicher aufwärts ging und noch in voller Daseinsfrische Weltruhm sein Eigen nennen darf. Siemiradzki kann zu den «Artbildnern» in der Kunst gezählt werden. Mit frischen Sinnen hat

er wohl als der Erste seines Volks die neuen Probleme von Luft und Licht seiner Malerei dienstbar gemacht. — und er hat ein völlig eigenes Bild von der schönsten aller bisherigen Kulturepochen in einer Reihe glänzender Werke ausgestaltet; mit glücklichem Instinkt der sonnigen Poetennatur verschloss er dazu sein Ohr gegen die dämonischen Verführerstimmen, Kunst um der Kunst willen im Sinne der Gegenwart zu machen und damit sein Leben selbstmörderisch zum Opfer für Ideen zu bringen, die 99faches Elend auf einen seelenzerrissenen Erfolg nach aussen fordern. Der glückliche polnische Virtuosenzug hat ihn davor bewahrt, wie er ihn von jener Verzweiflungskunst um das nationale Unglück eines Krasinski zurückhielt. Und doch ist Siemiradzki ein heissblütiger, optimistischer wie melancholischer Pole durch und durch. Nur dass er seinen Frieden mit dem Bestehenden gemacht und durch die Kunst des Träumens sich eine Seelenheimat schuf, in der alleSchönheit der Welt beisammen ist. Und mit dieser sonnigen Welt lebt er einsam in seinem Landhause zu Rom, in der im vornehmen Viertel gelegenen Via Gaëta. Er liebt das grosse Leben nicht, so viel Ehren, so viel glänzende Beziehungen es ihm gebracht hat. Er liebt nur die einsamen Freuden; er wäre kein Slave, wenn ihm nicht die Musik über Alles ginge und Liszt, Chopin, Beethoven, Palestrina nicht Abend für Abend sich in seinem Hause versammelten. Er wäre auch kein Pole, wenn nicht die französische Litteratur ihm vor Allem lieb erschiene; hier ist es sonderbarer Weise der Haarspalter Bourget, der sein trautester Geselle ist, — nicht Flaubert, nicht die intimen Goncourts. Er wäre aber nicht der Siemiradzki, dessen Innenleben wir in seinen Werken vor unserem Auge vorüberziehen liessen, stände ihm die antike Litteratur nicht am nächsten; er legt ihre schönsten Schöpfungen kaum aus der Hand. — —

*Henri de Siemiradzki.* Studie

Ein schriller Missklang tönt als Bewegungslaut der Gegenwart in jedes unbefangene Ohr, — ein Hasten verwirrt die Linien ihres Angesichts zur Verschwommenheit und in ihrem Thun thürmt sie scheinbar den Ossa auf den Pelikon. Die Menschheit ächzt wieder einmal auf vor den grauenhaften Schicksalsmächten, wie sie zur Zeit des Aeschylos und in der Werkstatt des grossen Florentiners aufschrie, — der diesmal Max Klinger heisst. Aber dann und wann geht durch den wildesten Aufruhr der zerrissenen Seelen ein süsser Friedenslaut aus gläubigen Kindheitstagen und hängt klingend und wunderbar beruhigend für eine Weile im Menschenohr . . . . . solch' ein stiller Friedenston ist für seinen Theil die sonnige Schöpfung von Siemiradzki, den ein günstiges Geschick in kampf- und wetterlose Sphären hob. — —

H. de Siemiradzki pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchanale.

H. de Siemiradzki pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kunst bringt Gunst

# DIE

# KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

VIII

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL



* *

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

# Inhalts-Angabe.

## 1897. II. Halbband.

### Literarischer Theil



### Vollbilder

# Textbilder

# Das moderne Plakat

von

JEAN LOUIS SPONSEL

---

Das moderne Plakat hat sich in kurzer Zeit die Welt erobert. Jedermann spricht davon, mancher schreibt darüber, viele sammeln Plakate; an allen Orten gibt es jetzt Ausstellungen moderner Plakate und Plakatconcurrenzen. Junge Künstler sind beglückt, wenn sie einen Auftrag auf ein Plakat erlangen, sie erblicken darin das beste Mittel, um schnell allgemein bekannt zu werden. Aeltere Künstler denken darüber nach, warum in früherer Zeit diesem Gebiete von ihnen so geringer Werth beigemessen wurde. Die Bewegung, die so plötzlich in allen Culturländern erwacht ist, könnte fast wie eine allgemeine Krankheit, wie eine Laune der ewig wechselnden Mode erscheinen, wenn sie nicht einen so gesunden und realen Untergrund hätte. Freilich ist die Bewegung modern, aber nicht in dem Sinne einer neuen Mode, sondern dadurch, dass sie neue Werthe geschaffen, dass sie der Kunst ein neues Feld erschlossen hat, das vordem brach gelegen und nur wilde Schösslinge hervorgebracht hatte.

Les Coulisses de l'Opera au Musée Grévin

*Jules Chéret*

Die Forderung wird jetzt allgemein als berechtigt anerkannt, dass die Kunst nicht blos als ein Erzeugniss des Luxus zu gelten habe, vielmehr dass ihr kein Ding zu einfach oder zu niedrig erscheinen solle, um nicht von ihr geadelt zu werden. Die Kunst braucht für ihre gesunde Weiterentwickelung den steten Zusammenhang mit den Bedürfnissen und Aufgaben des praktischen Lebens. Und wenn unter diesen auch die Nothwendigkeit einer geschickten Reklame anerkannt wird, so kann auch deren Ausführung von Künstlerhand nicht ausser Acht gelassen werden. Die Erfahrung hat gerade auf dem Gebiete des Plakatwesens gelehrt, dass die Bildreklame solange ohne genügende Wirkung geblieben ist, bis die Künstler davon Besitz ergriffen haben. Es erscheint nur natürlich, dass in den Ländern, wo die Bildreklame zuerst grössere Ausdehnung erlangt hatte, auch die Kunst zuerst in ihre Dienste trat. Das war in England, Frankreich und Amerika. In den übrigen Kulturländern hat das von jenen gegebene Beispiel erst dann Nacheiferung gefunden, nachdem es die Probe bereits mit grossem Erfolge bestanden hatte.

In Frankreich haben sich wohl am frühesten vereinzelt namhafte Künstler der Herstellung von Plakaten gewidmet, doch sind unter den Erzeugnissen, die vor den siebziger Jahren entstanden sind,

nur einzelne zu nennen, die neben ihren künstlerischen Eigenschaften auch die einer wirkungsvollen Reklame aufzuweisen haben. Die Bildreklame trat bei geringer Concurrenz anfangs auch nur in bescheidenen Formen auf, und erst das Bedürfniss nach grösserer Wirkung hat neue Ausdrucksmittel erzeugt und besonders auf die Hinzuziehung der Farbe hingedrängt. Es musste erst ein Künstler wie Jules Chéret kommen, um die Bedeutung der Farbe für das Plakat augenfällig zu machen; ein Künstler, der sein Leben lang dem Plakatwesen seine Arbeitskraft gewidmet hat. Aber auch Chéret ist von der zum thatkräftigen Leben erwachten Bewegung getragen worden, er hat viele Anregungen in sich aufgenommen, und gleichzeitig mit ihm hat eine Anzahl anderer Künstler daran gearbeitet, die Technik und Stilistik des modernen Plakates zu vervollkommnen. Eine Zeitlang wurde Chéret als der Vater des modernen Plakates gepriesen und als Plakatkönig ausgerufen, und bei uns in Deutschland wird vielfach noch heute der Lobgesang auf seine Kunst nachgesungen. Aufmerksame und einsichtige Beobachter der ganzen Entwickelung werden aber erkannt haben, dass Chéret nur eine Richtung des modernen Plakates vertritt, dass seine Kunst heute schon als etwas veraltet gilt und endlich, dass sowohl in Frankreich selbst, wie ausserhalb seines Vaterlandes das Plakat vielfach eine von seiner Kunstweise abweichende Richtung genommen hat. Aber Chéret ist so überaus produktiv gewesen, dass er in der Anzahl der hergestellten Werke von keinem anderen Plakatkünstler auch nur annähernd erreicht wird; und schon durch seine grosse Fruchtbarkeit musste er in Paris bald allgemein bekannt werden. Er hat das sechzigste Lebensjahr kaum überschritten und kann auf die Summe von annähernd neunhundert Werken seiner Hand zurückblicken. Ja, alle diese Werke sind im eigentlichsten Sinne Werke seiner Hand. Er hat nicht etwa blos den Entwurf zu den Plakaten geliefert und dann die Ausführung, wie dies vorher allgemein Brauch war, dem handwerklich gebildeten Lithographen überlassen, sondern er hat alle Plakate selbst auf den Stein gezeichnet.

Das wird heute als eine der grossen Errungenschaften des modernen Plakates mit Recht gepriesen. Denn indem der Künstler sein Werk selbst auch ausführt, geht nichts von der beabsichtigten Wirkung verloren, weder wird die Zeichnung vergröbert oder entstellt, noch kann die Färbung anders gewählt werden, wie er sie selbst gewollt und für gut befunden hat. Endlich aber lernt er dadurch alle Bedingungen des Steindrucks auf's genaueste kennen und kommt so in die Lage, keine unerfüllbaren Forderungen an die Technik zu stellen, andererseits aber vermag er ihr wiederum neue, vorher ungekannte Wirkungen — z. B. durch Uebereinanderdruck zweier Farbenplatten, oder durch Aussparen des Papiertones — sei es durch Probieren oder auch durch blossen Zufall abzugewinnen.

Diese wirklich epochemachende Neuerung auf dem Gebiete des Plakates, die bei uns in Deutschland, wo vordem kein Künstler sein Plakat selbst auch ausführte, auf's lebhafteste begrüsst wurde, ist dem «Vater» des modernen Plakates als etwas ganz Selbstverständliches in den Schoos gefallen. Denn Chéret musste wohl oder übel seine Entwürfe auch ausführen, da er ja selbst anfangs nichts weiter als handwerklich gebildeter Lithograph war. Der Künstler, der in ihm steckte, hat sich erst allmählich entwickelt, und seine wahrhaft künstlerischen Werke sind erst im letzten Jahrzehnt entstanden.

Nachdem Chéret kaum sein Handwerk ausgelernt hatte, ging er nach London und blieb dort etwa sieben Jahre als Arbeiter in lithographischen Anstalten thätig. Nach Paris im Jahre 1866 zurück-

gekehrt, machte er sich selbständig, indem er eine eigene Anstalt begründete. Aus seiner Londoner Zeit sind nur sehr wenige Werke seiner Hand bekannt geworden. Eine ganze Reihe der Arbeiten, die er dann Jahre lang in Paris ausführte, unterscheidet sich kaum von anderen Plakaten jener Zeit. Sie sind meist in der Grösse von 82 × 61 cm ausgefertigt, in den Farben sind sie noch wenig bemerkenswerth — er wählte anfangs lange Zeit nur schwarz, grün und roth — endlich sind sie noch mit Schrift überfüllt. Chéret hat damals viele Plakate für Opern und Theaterstücke anfertigen müssen und er hat hierzu meist mehrere Scenen des anzupreisenden Stückes ausgewählt, die er in kleinen Figuren gleichzeitig über- oder nebeneinander anbrachte. Wenn Chéret in dieser Manier fortgearbeitet hätte, würde er in der Geschichte des modernen Plakates kaum einen besonderen Platz errungen haben.

Da wurde zu Ende der siebziger Jahre von London aus der Gebrauch von Plakaten grösseren Formates in Paris eingeführt und indem Chéret sich diese Neuerung zu eigen machte, fand er darin zugleich den mächtigsten Hebel zur Vervollkommnung seiner Manier und zur Ausbildung eines eigentlichen Plakatstiles. Die Blätter grossen Formates sollten auf grössere Entfernung hin wirken, sie konnten hoch oben an Hauswänden oder an Gerüsten von Neubauten angeschlagen werden. Und dies drängte von selbst dazu, die Ueberfüllung mit kleinen Figuren und mit nur in geringer Entfernung lesbarer Schrift aufzugeben, anstatt der seither nur zaghaft verwendeten und vielfach zertheilten Farben jetzt weithin leuchtende Farben in breiten Flächen nebeneinander zu setzen, diese gleichmässig für Bild und Schrift zu verwenden, endlich das Bild nur mit einer oder wenigen Figuren in Lebensgrösse auszustatten.

Mit diesen neuen Aufgaben wuchs auch die Kraft Chérets, ihnen zugleich künstlerischen und wirksamen Ausdruck zu verleihen. Die Figuren mussten jetzt in kräftigen und einfachen Umrisslinien gezeichnet, nur das Wesentlichste der Erscheinung durfte ausgedrückt, die Modellirung musste in breiteren Strichen mehr angedeutet wie ausgeführt werden. Sollte die Figur des Bildes sich von dem Hintergrunde loslösen, so durfte dieser nicht weiter angeführt werden, alles überflüssige Beiwerk musste vermieden werden; es genügte, wenn von einigen in lebhaften Contrastfarben breit hingesetzten Farbflecken die Figur sich abhob. Diese in kühnen Contrasten wie in Pastellmanier um die Figur herum hingestrichenen Farbenmassen sind eine besonders glückliche Neuerung Chérets, die er sehr häufig in Anwendung brachte. Wenn er aber neben den Hauptfiguren doch noch den Hintergrund durch Figuren zu beleben hatte, dann führte er diese Nebenfiguren niemals gleichwerthig mit den Hauptfiguren aus, vielmehr er deutete ihre Existenz nur schattenhaft an, damit immer der Hauptfigur die grösste Kraft und die Fernwirkung gewahrt blieb.

Auch in der Schrift vervollkommnete sich Chéret immer mehr. Anfangs in kleinen Buchstaben mit grossen Anfangsbuchstaben ausgeführt, wird sie bei ihm später nur aus grossen Versalien zusammengesetzt, und dadurch ihre Lesbarkeit auf grössere Entfernungen hin erzielt. Ferner beschränkt Chéret mit der Zeit mehr und mehr die Anzahl der Worte und lässt schliesslich nur noch soviel Schrift gelten, als gerade genügt, um den Sinn des Bildplakates kurz und präzise zu erklären. Bei ihm ist erst der Wandel vollständig geworden, der aus dem früheren Schriftplakat ein Bildplakat gemacht hat. Chéret behandelt die Schrift keineswegs nebensächlich, vielmehr versteht er

es in ganz ausgezeichneter Weise, ihr Geltung zu verschaffen, indem er sie mit denselben Farben wie das Bild und in den gleichen Contrastwirkungen ausführt und sie in künstlerisch veredelter Form oft wie ein Ornament die Figur umgeben lässt. Er vermeidet es absichtlich, seine Plakate in gesonderte Felder zu trennen, das eine für das Bild, das andere für die Schrift, weil er sich dessen wohl bewusst ist, dass das Auge dann nicht gleichzeitig Bild und Schrift in sich aufnimmt. In der Ausbildung seiner Schrift wurde Chéret lange durch einen Zeichner Madaré unterstützt, der im November 1894 gestorben ist.

Seitdem Chéret in grossen Figuren arbeitet, kann man in seiner Kunst zwei verschiedene Manieren beobachten, zu denen die Keime allerdings schon in seinen früheren Arbeiten erkennbar sind. Die eine zeigt eine vorwiegende Verwendung der dunkleren Farben Grün und Schwarz und ist immer da angewandt, wo Chéret versucht, dramatisch bewegte Scenen aus dem Leben wahrheitsgetreu wiederzugeben; die andere weit häufiger von ihm angewandte Manier verräth eine ungleich grössere Farbenfreude unter Verwendung von hellem Roth, tiefem Blau und leuchtendem Gelb, neuerdings auch von einem lichten Grün. In dieser zweiten Art fühlt Chéret sich in seinem Element und hat sich immer mehr von jener zu dieser hingewandt; er zeichnet in diesen Farben fast ausschliesslich weibliche Figuren auf den Stein und zwar zumeist Damen der Halbwelt Grisetten, Cocotten, Tänzerinnen, Sängerinnen der Café's chantant; alle erfüllt von der prickelndsten Lebenslust, meistens auch tanzend oder schwebend. Die Welt dieser Figuren zeigt eine ewige Carnevalsfreude, ihre Bewegungen sind voll von Grazie, Chic und Eleganz, ihre leichte Bekleidung scheint eher dazu gemacht, den Körper zu enthüllen, als ihn zu schützen. In solchen Darstellungen erblickt Chéret eines der wichtigsten Anziehungsmittel des modernen Plakates, und er scheint die breiten Massen des Pariser Publikums gut genug zu kennen, um nicht eine falsche Rechnung gemacht zu haben.

Uns Deutschen erscheint Chéret vielleicht sympathischer da, wo er nicht jene leichtlebige Welt vorführt und wo er, soweit es ihm möglich ist, sich dem wirklichen Leben nähert. Solche Plakate sind z. B. die Ankündigung des Romans «les mystères de Paris» von Eugène Sue vom Jahre 1885. Wir blicken in eine von nächtlichem Dunkel umhüllte Strasse von Paris, hinter der die Thürme von Nôtre Dame sich vom monderhellten Nachthimmel abheben. Im matten Scheine einer Laterne ist eine Gruppe von Kämpfenden zu erkennen, während vorne links vor der Hausthüre Fleur-de-Marie dem Kampf voll Schreck und Angst zuschaut; eine der besten Empfehlungen des spannenden Inhalts des Romanes. Zwei Jahre später sind in der gleichen Technik seine drei Musketiere entstanden als Plakat für den Roman von Alexandre Dumas, die tapferen Volkshelden an einer Strassenecke in Fechterstellung gegen unsichtbare herankommende Feinde sich vertheidigend. Wiederum zwei Jahre später hat Chéret dann sein Plakat für Zola's Roman «la Terre» angefertigt; ein alter abgehärmter Bauer mit zwei Krückstöcken auf einem Pfluge sitzend blickt in die Ferne, wo gepflügt wird, nicht für ihn. Zwei der packendsten Plakate in gleicher Manier sind endlich in den Jahren 1890 und 1893 von ihm geliefert worden, beidemale für ein Wohlthätigkeitsfest im Trocaderopalast für französische Schiffbrüchige. Das erste Mal lässt er vorne am Meeresufer eine bretonische Alte mit ihrem Enkelkinde sitzen, die uns hilfeheischend die Hände geöffnet entgegenhalten. Dahinter steht mit einem zweiten Kinde die

*Jules Chéret*

*Jules Chéret*

*Jules Chéret*

*Henri de Toulouse-Lautrec*

junge Schiffersfrau und winkt dem von Schiffern herangezogenen Kahne zu, während in der fernen Brandung das wrack gewordene Schiff und der Leuchtthurm sich abheben. Das andere Mal erblicken wir in derselben Nähe des Leuchtthurmes im Hintergrunde ein von Schiffern herangezogenes Schiff, und im Vordergrunde knieen Mutter und Kind vor dem leblosen Körper eines an den Strand geworfenen Opfers des Seesturmes. Das gefahrvolle, von Elend und Noth umdrohte Leben der Schiffer an der Küste Nordfrankreichs kann kaum eindrucksvoller in wenig Figuren dem Vorübergehenden vor Augen gehalten werden. In Anblick solcher ausgezeichneter Werke Chérets bedauert man, dass der so überaus leicht producirende Künstler nicht häufiger in der Darstellung des Ernstes im Leben sich bewegt hat. Hier zeigt sich seine Gabe, mit wenig Strichen das Richtige in Ausdruck und Bewegung zu treffen, noch vollkommener, als in seinen vielverbreiteten Plakaten voll Lebenlust und Farbenfreude.

Aber auch in diesen hat Chéret einige Werke ersten Ranges geschaffen und durch sie dem Plakat einen gleichen Rang neben den Kunstwerken anderer Art geschaffen, ja, er hat gerade in der hierbei getroffenen Wahl seiner Farben und in deren Anordnung als Plakatkünstler die meiste Anerkennung und Nachahmung gefunden. Aus der Masse seiner derartigen Werke lassen sich wiederum nur einige Beispiele hervorheben. Die Magasins des Buttes Chaumont sind einer jener grossen Pariser Bazare, in denen man sich mit allem Möglichen ausstatten kann und für die Chéret des Oefteren Plakate anzufertigen hatte. Eines der besten davon stammt aus dem Jahre 1889 und dient zur Empfehlung von Kindergeschenken zur Sylvesterzeit. Es ist fast 2½ Meter hoch und 1 Meter breit. In ungebundenster Freude tollt uns darauf in Begleitung der Bonne eine Schaar glückseliger Kinder entgegen, die von ihrem Spielzeug den ausgiebigsten Gebrauch machen. Das Bild ist noch ganz harmlos und muss jedem Familienvater das Herz im Leibe lachen machen. Pikanter sind schon seine Plakate für ein gutes Petroleum, stark dekolletirte Damen in leuchtenden Ballkostümen mit einer Lampe, die ihren reichen Schein über die Reize der Weiblichkeit leuchten lässt. Ein Dutzend dieser Art ist in den Jahren 1891—1894 entstanden.

Aus dem Jahre 1891 stammt noch eines seiner am meisten bewunderten Werke: les Coulisses de l'opéra für das Etablissement le Musée Grévin. Diese Ballettänzerinnen, die dem Beschauer vor Augen schweben, sind so anmuthige Gestalten und offenbaren in ihren Tanzbewegungen so viel Grazie und Liebreiz, dass jenes Plakat wie kaum ein zweites seinen Zweck der Anpreisung erfüllt haben muss. Die in gelbes Gewand leicht eingehüllte Hauptfigur hebt sich vorzüglich von den anderen Figuren dahinter ab; sie ist vom Lichtschein der Theaterlampen von unten her beleuchtet, ein Effekt, der von Chéret sehr häufig im Plakat zum Ausdruck gebracht worden ist. Die Hauptfarbe neben dem Gelb des Gewandes ist ein leuchtendes Roth am unteren Grunde und bläuliche Schatten oben.

Der Erfolg dieses Plakates scheint Chéret dazu angespornt zu haben, noch im selben Jahre 1891 eine Anzahl von dekorativen Panneaux in Steindruck auszuführen, die zum Schmuck von Sälen sehr gut zu verwenden sind. Sie sind ungefähr in der gleichen Art, wie jene ausgeführt, doch zeigen sie seine Kunst nicht auf der gleichen Höhe, aber sie zählen unter der grossen Summe seiner Arbeiten doch mit zu seinen besten Schöpfungen. In ihnen ist die Pantomime, die Musik, der Tanz und das Schauspiel dargestellt. Diese Blätter könnten aber noch dadurch vorbildlich wirken, und sie sind eines

der frühesten Beispiele dafür, dass mittels des Farbensteindrucks und durch Massenproduktion ein verhältnissmässig billiges Mittel gefunden wurde, um in breiten Schichten des Volkes wirklich künstlerische Werke zum Schmuck der Wohnungen zu verbreiten. Es soll damit durchaus nicht der Kunstauffassung Chéret's das Wort geredet werden, es soll einzig und allein darauf hingewiesen werden, dass ein Plakat mit oder ohne seine Schrift sehr gut der Forderung unserer Zeit gerecht werden kann, für wenig Geld gute Kunst im Volk und im Hause zu verbreiten. Jeder Plakatzeichner hat es ja in der Hand, die Schriftplatte so einzurichten, dass auch ohne sie das Plakat eine gute Bildwirkung besitzt; und für den Besteller vermindern sich die Kosten seiner Reklame erheblich, wenn er dem Künstler oder der lithographischen Anstalt gestattet, eine Anzahl seines Plakates auch ohne Schrift, als Bild für sich, herzustellen und zu vertreiben. Die Versuche, die zumal bei uns in Deutschland gemacht worden sind, volksthümliche Kunstblätter zu schaffen, haben bis jetzt nur desshalb geringen Erfolg gehabt, weil der Preis für das Einzelblatt noch viel zu hoch gestellt wurde. Es sei besonders an Blätter von Hans Thoma erinnert. Wird aber ein solcher Farbensteindruck zunächst als Plakat hergestellt, dann würden die ohne Schrift gedruckten Exemplare wesentlich billiger zu beschaffen sein, und es hängt lediglich von dem Künstler selbst ab, ob er damit zugleich auch ein wirklich gutes, auch als Wandbild wirksames Kunstwerk geschaffen hat. Doch kehren wir wieder zu Chéret's Plakaten zurück.

Wenn man das Verzeichniss seiner Werke bei Maindron durchblättert, so findet man, dass er doch am meisten für Unternehmungen gearbeitet hat, in denen das «Pariser Leben» gipfelt. Hierbei war es ihm natürlich auch nahe genug gelegt, seine leicht geschürzten Damen der Demimonde, die er in eingehendster Weise studiert zu haben scheint, als Bildmotive zu verwerthen. Er hat, wie selten Einer, den lockenden Reiz des Weibes im Bilde geschildert; aber er zeigt uns niemals ein wahres Bild jener fast ausschliesslich von ihm dargestellten Damen der Halbwelt, vielmehr weiss er sie stets in eine geschickte Rampenbeleuchtung zu bringen, uns den Eindruck jugendlicher Frische und harmlosester Lebensfreude vorzuspiegeln. Das ist zweifellos vom Standpunkte des Plakatzweckes aus betrachtet völlig gerechtfertigt; doch konnten auf die Dauer diese ewig wiederkehrenden Trugbilder selbst dem Pariser Publikum nicht immer wieder neue Aufmerksamkeit ablocken, und es haben darum dort Künstler, die in vollkommenstem Gegensatze zu Chéret stehen, in ihren ganz anders gearteten Plakaten nicht geringeren Erfolg gehabt wie jener.

Einen seiner am wenigsten bestrittenen Erfolge hatte Chéret im Jahre 1893 in seinem Plakat für die Serpentintänzerin la Loïe Fuller, das er mit denselben Platten viermal verschieden in den Farben der Beleuchtung darstellte. In diesem Blatte zeigt Chéret die Sicherheit und den Chic seiner Zeichnung in wirklich bewundernswerther Vollkommenheit, sein lebhafter Farbensinn lässt ihn mit nur vier Platten die kühnsten und doch harmonischen Wirkungen erreichen. Dieses Plakat in seinen vier verschiedenen Zuständen bietet gewissermassen einen Extract der Kunst Chéret's; man lernt ihn darin von seiner allerbesten Seite kennen, alle seine Vorzüge sehen wir hier in glänzendster Beleuchtung. Seitdem hat Chéret seiner Palette nur noch ein lichtes Grün hinzugefügt und dadurch seine Farbenharmonieen um einen neuen Reiz vermehrt. Eines der besten Beispiele dafür ist das 1895 entstandene Plakat für einen Likör Quinquina Dubonnet.

*Henri de Toulouse-Lautrec*

*Gustave-Henri Jossot*

*Eugène Grasset*

*Eugène Grasset*

Daniel Hernandez pinx.



Kunststudien.

J. Lomax pinx.



The Squires Song.

*Emile Berchmans*

*Maurice Réalier-Dumas*

*Edouard Duyck* und *Adolphe Crespin*

*Hugo d'Alesi*

Es erscheint nur natürlich, dass Chéret bei dem wachsenden Erfolg seiner Plakate und bei der hierdurch rege gewordenen Aufmerksamkeit auf ein von der Kunst seither fast völlig vernachlässigtes Gebiet, bald eine Anzahl Nachahmer und Concurrenten neben sich sah. Ihm selbst hat dies kaum etwas geschadet, dagegen zur weiteren Entwickelung der Plakatkunst nicht wenig beigetragen. Die Namen derjenigen Künstler, die nur in der von Chéret einmal ausgebildeten Manier weitergearbeitet haben, können in unserer kurzen Uebersicht übergangen werden, um dafür diejenigen Künstler zu charakterisiren, die ihrerseits die junge Kunst um einen besonderen Zug bereichert und damit bewiesen haben, dass es im Plakate keine unabänderlich gültige Universalmanier giebt.

Den grössten Gegensatz zu der Kunst eines Chéret bildet die von Henri de Toulouse-Lautrec. Dieser ist zweifellos der grössere Künstler von beiden, in seinen Plakaten wendet er sich nicht an das Verständniss der Massen des Volkes, seine Kunst ist mehr für die Künstler und die feinsinnigen Kunstkenner geschaffen. Man kann darüber wohl im Zweifel sein, ob seine Plakate auch wirklich für die anzupreisende Sache eine gute Reklame machen, was ja vom Standpunkte des Plakates aus betrachtet, doch die Hauptsache sein sollte. Sicher ist jedenfalls, dass seine Blätter unbedingt auffallen müssen, wenn sie auch nicht immer durch Inhalt und Art der Zeichnung sehr anziehend wirken. Anstatt des schönen und lockenden aber falschen Scheines bei Chéret zeigt er seine Gestalten häufig in grausamer Wahrheit. Das Leben der Halbwelt, die Lokale, in denen diese florirt und wo Coupletsänger und Chansonetten ihre beliebten Lieder singen, Alles dies hat Lautrec nicht etwa in einem rosigen Schein erblickt, er hat vielmehr den moralischen Muth, die Thatsachen als Künstler zu sehen, wie sie sind, und er besitzt zugleich die Frivolität, sie zu schildern, wie sie sind. Er karikirt nicht gerade seine Figuren, aber er ironisirt sie, indem er ihr Wesen mit wenigen, aber eminent charakteristischen Strichen uns in oft cynischer Weise enthüllt. In dieser Art, das Leben zu sehen, steht er zwar nicht ohne Vorgänger da; er ist sicher beeinflusst von Forain, der wieder von Degas gelernt hat und der mit seiner scharfen Charakteristik des modernen Lebens eine grosse Schaar der jüngeren französischen Künstlergeneration gelehrt hat, schärfer zu sehen und concentrirter zu zeichnen. Noch ein anderes Element lässt sich in der Kunst eines Lautrec nachweisen; es ist der Einfluss Japans. Die Einfachheit und zugleich die Feinheit der Farbengebung hat er in japanischen Farbenholzschnitten zuerst kennen gelernt und in selbständiger Weise in seiner Kunst ausgebildet. Wie er beispielsweise die dunkle Farbenfläche des Gewandes des Sängers Bryant, den er mehrfach im Plakate abgebildet hat, mit einem blassgrünen Umrissstrich umzieht und dadurch die Luftwirkung um die Erscheinungen betont, oder wie er einzelne Farbentöne in raffinirt künstlerischer Auswahl zusammenstellt, das erinnert an Eigenheiten japanischer Kunstblätter, aber ist von ihm doch ohne direkte Anlehnung angewendet. Er ist als Künstler eine so ausgesprochene Persönlichkeit, dass er alles Fremde völlig in sich verarbeitet hat, und immer durchaus eigenartig wirkt. Und darin liegt auch wieder das Geheimniss der Wirksamkeit seiner Plakate, mögen sie noch so einfach in ihrer quasi stenographischen Zeichnung erscheinen, mag er nur zarte Farbentöne mehr andeuten als ausmalen, er wirkt auch neben dem leuchtendsten Farbenplakat und weiss seine einmal gezeigten Bilder dauernd dem Gedächtnisse einzuprägen. Seine von Künstlern und Kunstkennern am meisten bewunderten Plakate sind bis jetzt le Divan Japonais und la Reine des Joies.

Während Toulouse-Lautrec auch im Plakate seine künstlerische Persönlichkeit bestimmt zum Ausdruck gebracht hat, ist es auffallend, dass zwei so bedeutende und selbständige Künstler, wie J. L. Forain und Adolphe Willette, die auf andere vielfach befruchtend eingewirkt haben, im Plakate, das bald ein Lieblingskind der Pariser Künstler wurde, nur wenig Leistungen aufzuweisen haben, in denen man ihre sonst gewohnte Handschrift wieder erkennt. Forain, der mit seiner selten scharfen Beobachtungsgabe, mit seiner beissenden Charakteristik des modernen Lebens, sowohl der grossen Welt, wie nicht minder der Demimonde, in Zeitschriften und Einzelwerken unzählige prägnante Typen geschaffen hat, verleugnet fast diese seine gerade im Plakat so wirksame Gabe. Sowohl sein Plakat für die Exposition les arts de la femme, wie das für den deuxième Salon du Cycle schildert zwar in hervorragend künstlerischer Weise einige vornehme Frauen in einigen matten reizvollen Farben und in einer Zeichnung, woran jeder Strich sitzt, doch ist dies nicht der Forain, den man aus seinen übrigen Werken kennt. Ganz seltsam aber erscheint Adolphe Willette in seinen Plakaten. Wer seine launigen, häufig von einem lyrischen Stimmungsgehalt durchwehten Scenen aus dem Leben Pierrots kennt, die er sowohl in der Auberge du Clou am Montmartre wie auch in dem Lokal du Chat noir gemalt und in unzähligen Varianten in den Tageszeitungen veröffentlicht hat, und womit er sich bei jedem Pariser bekannt und beliebt gemacht hat, der würde natürlich solche charakteristische Zeichnungen in seinen Plakaten zu sehen erwarten. Doch darin bereitet er jedem Kenner seiner Kunst Ueberraschungen. Das eine Mal in dem kleinem Plakat Elysée Montmartre, fête de nuit, scheint er in den Bahnen Chéret's zu wandeln, dann wieder in dem grossen Blatte für den Cacao van Houten, einem prächtigen mit 8 Steinen gedrucktem Bilde einer dicken, derben Holländerin vor goldgelbem Grunde, scheint er den Monumentalstil der Frescomalerei anwenden zu wollen, endlich aber offenbart er am meisten seine Eigenart in dem kleinen Plakat für die Pantomime l'Enfant prodigue. Das Blatt ist nur mit einer Farbe gedruckt, doch wirkt es überaus lebendig und zeigt die charakteristischste Scene des Stückes, wie der junge Pierrot reuig zu dem verzweifelten Vater zurückkehrt, in packender Wahrheit.

Unter dem Einflusse dieser Meister steht in Frankreich eine ganze Reihe meist jüngerer Künstler, denen das Plakat eine Anzahl der künstlerisch hervorragendsten Werke zu danken hat. Ebenso wie Willette liebt Henri Gabriel Ibels die Welt des Pierrot zu schildern, er hat einmal in einem Plakat für den Salon des cent, eine Vereinigung jüngerer französischer Künstler, die zu jeder ihrer Ausstellungen ein neues Plakat herstellen lässt, die Figuren Harlequins, Pierrots und Colombinens mit feinem Humor und in jedem Strich lebendig geschildert: Pierrot, wie er Colombinen im Balletcostüm abmalt und Harlequin, wie er der Entstehung der Bilder zuschaut. In diesem Blatt, wie in den Plakaten zweier Sängerinnen, beschränkt sich Ibels auf das geringste Maass der Zeichnung und Modellirung und auch die Farben verwendet er spärlich und ohne besondere Leuchtkraft, aber es liegt Charakter in seinen Blättern, künstlerischer Charakter, eine Eigenschaft, die ein gutes Plakat vor allen Dingen haben muss. Dadurch wirkt auch Théophile Steinlen mehr noch, als durch seine etwas lebhafteren Farben. Steinlen hat sich bekannt gemacht durch seine Zeichnungen für den Gil Blas und andere Tagesblätter, er hat auch 1894/95 fünfviertel Jahre lang das Blatt le Chambard socialiste unter dem Pseudonyme «Petitpierre» durch seine Zeichnungen unterstützt. Seine socialistischen Tendenzen erkennt man in

der impressionistischen Scene des Plakates für die Coupletsänger Mothu et Doria, worin ein Arbeiter einen vornehmen Herrn um Feuer bittet; darin ist der Contrast der beiden Stände in typischen Figuren auf's schärfste ausgedrückt. Steinlen hat ausserdem noch eine besondere Liebhaberei für Katzen, er versteht diese Thiere ungleich besser zu charakterisiren, als jemals ein Künstler es vermochte. In einem Plakat für die Separat-Ausstellung seiner Werke hat er nur mit drei Steinen eine gelbroth gescheckte und eine schwarze Katze selten lebendig wiedergegeben. Am meisten allgemeine Bewunderung erregte er aber durch sein Plakat für sterilisirte Milch, auf dem ein Kind in feuerrothem Kleide seinen Napf austrinkt, während zwei Katzen schmeichlerisch auf den Rest warten. Künstlerisch am höchsten steht jedoch sein Plakat für die Tournée des Schattentheaters du Chat noir von Rodolphe Salis, ein ungeheurer schwarzer Kater in monumentaler Stilisirung, der sich mit seiner rothen Gloriole vom gelben Grunde majestätisch abhebt. Mit zwei Farbenplatten und in einfachster flächenhafter Behandlung und mit nach japanischen Mustern hellerer Umrahmung ist hier eine der mächtigsten Plakatwirkungen erzielt worden.

In jener Kneipe du Chat noir wurde auch die Epopöe auf Napoleon in Schattenrissen von Caran d'Ache zuerst aufgeführt, einem Carikaturisten, der sich durch viele fein und geistreich pointirte Scenen des Pariser Lebens einen Namen gemacht hat. Besonders aber weil er la découverte de la Russie herausgegeben hatte, erschien er auch am besten dafür geeignet, das Plakat für die Exposition Russe, die in den verlassenen Gebäuden der Weltausstellung von 1889 veranstaltet wurde, zu liefern. Ein berittener Kosak hebt sich in breiten Umrissen von den russischen drei Farben des Hintergrundes ab, dessen mittleres weisses Feld geschickt dazu benutzt wurde, eine endlose Schneefläche zu kennzeichnen, auf der in der Ferne verschwindend die Schaaren des russischen Heeres in Umrissen erscheinen. Das Bild war geeignet an die Katastrophe von 1812 zu erinnern, doch wurde dies in dem Taumel der Russenbegeisterung nicht bemerkt und konnte seiner vorzüglichen Plakatwirkung keinen Abbruch thun.

Ebenso wie Caran d'Ache hat auch der Carikaturist Felix Vallotton dem Plakat nur vorübergehend seine Thätigkeit gewidmet, doch zugleich dadurch vorbildlich gewirkt. Seine Hauptstärke liegt im Holzschnitt, er hat darin gelegentlich einige vorzügliche Momentbilder aus dem Leben geliefert, wie z. B. in seinem kleinen Plakat für die Kunsthandlung von Edmond Sagot; er liebt es seine Figuren silhouettenhaft oder nach Art der Schattenrisse zu zeichnen; eine Anzahl von holzgeschnittenen Bildnissen für die Revue blanche, halb Carikatur, halb Schattenriss, doch überaus lebendig, sind so gearbeitet; und das oben genannte Blatt zeigte, wie gut diese Manier auch für das Plakat sich eignet. In seinen Plakaten le plan commode de Paris und in dem für die Zeitschrift la critique arbeitet er ebenso nur in Schwarz und Weiss mittels des Steindrucks. Mit drei Steinen und in farbigerer Wirkung sind la Pépinière und l'art nouveau ausgeführt. In letzterem ist vorzüglich das Bild dem Gegenstande der Anpreisung angepasst. Das erstere ist zwar ohne Schuld des Künstlers beim Druck etwas verdorben worden, doch konnte dies seine Wirkung nicht schmälern, besonders da die Zeichnung auf den Stein von ihm selbst ausgeführt wurde, ein seit dem Vorgehen Chéret's im Plakat unerlässliches Erforderniss. Wir sehen darauf in geschickter Trennung der Farbenmassen einige

J. W. Godward pinx.



A Flowerseller.

H. W. B. Davis pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im westlichen Hochland.

*Armand Rassenfosse*

*Théo van Rysselberghe*

*Théo van Rysselberghe*
Verlag von Dietrich & Co. in Brüssel

*Privat-Livemont*

Besucher des obersten Theaterranges, die in frenetischem Beifall den Erfolg eines Stückes beklatschen. So überzeugend ist selten der Erfolg geschildert worden, wenn auch die biederen Besucher des «Paradieses» nicht gerade sehr geschmeichelt wiedergegeben sind.

Noch mehr als Vallotton ist Jossot bestrebt, der Carikatur im Plakate einen Platz zu erobern, und er sucht dabei die Linien möglichst zu vereinfachen und anstatt der Modellirung nur Flächen zu geben. Beides kommt der Plakatwirkung sehr zu statten. Ausserdem aber lassen sich bei dieser technischen Vereinfachung die Vervielfältigungen ebenso gut, ja auch billiger, in Zink als in Stein herstellen. Es empfiehlt sich hierbei manchmal, die Farben nicht durch den Druck, sondern mittels der Schablone aufzutragen. In dieser Weise ist Jossots am meisten bekannt gewordenes Plakat für den Salon des cent entstanden, auf dem ein alter Akademiker in seiner offiziellen Tracht zu sehen ist, wie er zitternd sein Eintrittsgeld bezahlt. In seinen beiden Plakaten für l'Epreuve und für sein neuestes Carikaturenalbum Mince de Trognes sind Umriss und Farben mit Zinkdruck gemacht, während der Künstler in Pains d'Epices de Dijon und le Critique die Steinplatten selbst hergestellt hat.

In dieser wechselnden Technik steht er dem älteren und überaus vielseitigen Meister Eugène Grasset nahe, der sich bekanntlich in seiner gesammten Kunstrichtung von allen vorher genannten Künstlern wesentlich unterscheidet, ein Künstler, der in allen seinen Werken ein hohes dekoratives Gefühl offenbart, der nicht wie jene seine eigene persönliche Auffassung in den Vordergrund schiebt, vielmehr unter häufiger Anlehnung an andere Kunstweisen vornehm abgeklärte, stilisirte Werke zu schaffen liebt. Grasset hat dadurch der stilistischen Entwickelung der jungen Plakatkunst grosse Dienste geleistet. Er hat jene breite Umrisszeichnung eingeführt, die mit Farben ausgefüllt die Wirkung von Glasgemälden für das Plakat verwerthet zeigt, wodurch zugleich der Forderung nach Fernwirkung sehr gut genügt wird. Seine Illustrationen der Histoire des quatre fils Aymon vom Jahre 1883 legten den Grund zu seiner Berühmtheit und verschafften ihm erwünschte Gelegenheit, sich auch weiterhin im Farbendruck zu bethätigen, so u. a. für die farbige Illustration der Paris illustré und für Plakate, deren erstes die «fêtes de Paris» 1886 entstand und mit vier Steinen gedruckt wurde. Wenn Grasset in diesem Plakat in der Farbe etwa zu stumpf wirkte und zu viel Zerrissenheit zeigte und durch die Nachahmung mittelalterlicher Tracht und Schrift mehr archäologische Neigungen als Rücksicht auf Plakatwirkung erkennen liess, so wusste er beides bald darauf in der Librairie Romantique ausgezeichnet zu vereinigen und zugleich ein höchst stimmungsvolles Kunstwerk zu schaffen. Das Plakat sollte eine Serie von Künstlerbiographien der Periode von 1830—1840 ankündigen, und das Studium der Werke dieser Zeit veranlasste ihn, eine Dame in der kleidsamen Tracht der Restaurationszeit über einem Buche träumend zu zeigen, während hinten die Thürme von Nôtre dame de Paris in abendlicher Beleuchtung erscheinen. Ein so vornehmes, stimmungsvolles Werk ist selten geschaffen worden, noch seltener in einer Kunst, die damals fast ausschliesslich durch die Darbietung der Reize hochgeschürzter Damen der Halbwelt zu wirken suchte. Und darum gebührt Grasset das hohe Verdienst, gezeigt zu haben, dass auch ohne jene billigen Mittel ein wirksames Plakat geschaffen werden kann; er hat so auch inhaltlich dem Plakate neue und gute Wege für seine weitere Entwickelung gewiesen. Während Grasset in diesen mittels Steindruckes hergestellten

Plakaten noch nicht jene geschilderte Art, die an Glasmalerei erinnert, erkennen lässt, sehen wir diese dann besonders charakteristisch in drei Plakaten von ihm verwendet, nämlich Grafton Gallery, Salon des Cent und Encre Marquet, von denen die ersten beiden durch die Schablone, das letzte durch den Druck ihre Farben erhielten. In diesen Werken hat sich der Künstler stilistisch den englischen Präraphaeliten angeschlossen. Auffallend ist bei einem Meister, der ein so hohes Stilgefühl erkennen lässt, dass er Bild und Schrift nicht zu einer Gesammtwirkung zu vereinigen weiss oder sucht. Grasset hilft sich in der Regel dadurch, dass er ein in das Bild einschneidendes Feld für die Schrift vorbehält, was gelegentlich wie gerade bei der Librairie Romantique ganz unvermittelt geschieht und dadurch um so störender wirkt. Grasset's Manier wurde nur von seinem Schüler Paul Berthon in zwei Plakaten, eines für die Tänzerin Liane de Pougy, das andere für den Salon des Cent, in geschickter Weise befolgt.

Neben Grasset verdienen wegen der vornehmen stilvollen Behandlung ihrer Plakate Maurice Réalier-Dumas und Mucha gestellt zu werden. Die Frauen, die jener darzustellen liebt, sind Damen der guten Gesellschaft, die den schlanken nordfranzösischen Typus zeigen, so in Champagne Mumm, Incandescence par le gas und Paris Mode. Aber auch wo er ein Mädchen vom Lande zu zeigen hat, wie in Madères blandy bleibt seine Auffassung immer rein und vornehm. Réalier-Dumas versteht es, möglichst einfache Farben in breiten Flächen ohne Modellirung anzuwenden und er verschmäht es, durch schreiende Farbencontraste zu wirken; dadurch verschaffen sich seine Werke Geltung und Beachtung. Durch ähnliche Vorzüge hat Mucha, ein geborener Ungar, besonders mit zwei Plakaten, seinen Namen bekannt gemacht. Sein Plakat für Sarah Bernhardt in der Rolle der Gismonda im Théatre de la Renaissance hat zwar keine grosse Fernwirkung wegen seiner hellen Farbentöne und der Verwendung von Gold, auch sind für die Darstellung des reichen Gewandes etwas viel Farbenplatten — acht — nöthig gewesen, aber wohl niemals ist die berühmte Sarah fesselnder im Bilde gezeigt worden. Das Blatt ist, als Bild betrachtet, ein hohes Kunstwerk und würde jedem Raum zur Zierde gereichen. Auch ist nicht für jedes Plakat die Fernwirkung ein unbedingtes Erforderniss; wenn ein Bild auf einige Meter Entfernung den Vorübergehenden zu fesseln weiss, (und die Gismonda wirkt noch über die Breite einer Strasse hinaus), dann wird dieser sicher zu eingehender Betrachtung auch näher herantreten. Wenn dann bei genauerem Hinsehen das Bild den ersten Eindruck noch verstärkt, dann hat das Werk wohl sicher seinen Zweck erfüllt. So wird auch das Plakat Mucha's für den Salon des cent nur auf die Nähe hin wirken, weil die Farben darauf noch zarter aufgetragen sind. Diese träumend dasitzende Muse der Malerei und Dichtkunst mit ihren lang herabhängenden goldenen Locken und dem zarten Fleischton athmet den Zauber eines lyrischen Gedichtes.

Etwas mehr Fernwirkung haben die Plakate von Lucien Métivet; auch sie gehören zu den Werken, die man nicht übersehen darf, wenn man die Entwickelung des französischen Plakates in ihren Hauptzügen kennen lernen will. Die Sängerin Eugénie Buffet, als Mädchen aus dem Volke, das eine Mal im Winter auf schneebedeckter Strasse frierend daherkommend, das andere Mal im Abendscheine auf dem Montmartre in selbstvergessener Daseinsfreude ihr Lied singend, beide von einem grossen Stimmungsgehalt erfüllt, sind Plakate ersten Ranges. Wie viel Farbenplatten hierbei verwandt werden, ob das eine Mal sechs, das andre Mal vier Platten, das ist angesichts ihrer Wirkung gleich-

giltig. Die Wünsche und Mittel der Besteller sind so verschieden, wie es die künstlerischen Kräfte sind. Es genügt, dass wir heute von dem Glauben befreit sind, den die handwerklich gebildeten Lithographen verbreitet haben, als könne eine Bildwirkung nur durch eine Unmasse von Steinplatten erzeugt werden. Wenn schon es wegen der Kosten angebracht sein mag, nur wenig Farbenplatten zu verwenden, so darf dieser Umstand nicht bei Beurtheilung des künstlerischen Werthes in Betracht kommen. Wir haben Beispiele dafür, dass mit nur einer oder zwei Platten die besten Wirkungen erzielt werden, aber umgekehrt auch dafür, dass ein mit zehn und mehr Platten gedrucktes Plakat desshalb die beabsichtigte Wirkung vollkommen erreicht hat. So hat Hugo d'Alesi eine ganze Reihe vielfarbiger Plakate hergestellt, von denen eines seiner Besten le Centennaire de la lithographie eine Landschaft im Abendscheine von feinster Wirkung zeigt, während wiederum Henri Guérard mit nur zwei Farben, gelb und lila, Schiffe auf hoher See zeigt, deren landschaftlicher Reiz vollkommen ausgedrückt erscheint.

Es ist nicht leicht, allen französischen Künstlern des Plakates gerecht zu werden; gerade in Frankreich hat sich die junge Kunst am vielseitigsten entwickelt, und damit ist zugleich auch erwiesen, dass es keine einheitlich giltige Regel für das Plakat geben kann, sondern dass für seine Wirkung die Hauptsache darin zu suchen ist, dass es künstlerisch entworfen und ausgeführt werde. Wie viel Farbenplatten verwendet werden, ob lebhafte oder zarte Farben gewählt werden, ob Steindruck oder Chromotypographie, ob eine Stilübertragung stattgefunden habe, das und manches Andere kommt gegenüber dem durch künstlerische Werthe errungenen packenden Reize doch nur in zweiter Linie in Betracht. Man kann wohl sagen, dieses Plakat hat mehr Fernwirkung als jenes, doch hat sich dies zweifellos auch der Künstler selbst schon gesagt, und einen bestimmten Eindruck, der ihm vorschwebte, hat er dann doch in seiner Weise zu erreichen gesucht. Ein wesentliches Erforderniss zur Erreichung eines guten Plakates besteht darin, dass da, wo nicht auf photomechanischem Wege ein Facsimiledruck hergestellt wurde, der Künstler selbst seinen Entwurf auch ausführt; dann kann nichts von seiner gewollten Wirkung verloren gehen. Wenn aber der eine Künstler mehr Werth legt auf blendenden Farbenreiz und Schaustellung weiblicher Reize, der andere mit wenig Strichen packende Bilder des Lebens zu geben sucht, dieser wieder durch einfache breite Umrisse und Flächen, jener durch den Zauber der Stimmung sein Publikum anzulocken sucht, so können wir nur dankbar das in so mannigfacher Form gebotene Gut annehmen und uns freuen über die reiche Entwickelung, die in so kurzer Zeit die junge Kunst gefunden hat. Wenn wir aber versuchen wollen, die besten Plakate, die seither geschaffen wurden, als Vorbilder hinzustellen, so bemerken wir bald, wie weit die einzelnen technisch und stilistisch von einander abweichen, und dass die höchste Norm doch nur in ihrem künstlerischen Gehalte zu suchen ist.

Wenn dies nicht so wäre, so würde die Entwickelung der Plakatkunst in den andern Ländern nicht eine so selbständige geworden sein, als die sie sich erkennen lässt, sogar in einem Lande, dessen Künstlerschaft so enge Berührungspunkte mit der Pariser Kunst besitzt, wie Belgien. Hier haben zuerst zwei Künstler in gemeinsamer Arbeit versucht, das Plakat für die Kunst zu erobern, indem sie nach dem Beispiele Chéret's in die lithographischen Anstalten gingen und ihre Entwürfe eigenhändig

Max Gaisser pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München.

Reisevorbereitungen.

Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München.

G. v. Maffei pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

In der Morgendämmerung.

auf die Steine übertrugen. Seit 1887 haben sie ihre Kräfte für das Plakat vereint und bis heute etwa dreissig Plakate hergestellt: Eduard Duyck und Adolphe Crespin, jener ein Bildnissmaler, dieser ein Dekorationsmaler. Sie hatten Anfangs bei jenen Anstalten viel Schwierigkeiten und manchen bösen Willen zu überwinden, jetzt sind die Lithographen froh, wenn die Künstler zu ihnen kommen. Seit kurzer Zeit haben diese für die Farbenplatten einen sehr geschickten Lithographen gewonnen, während sie aber immer noch die Umrissplatte selbst ausführen. In der Regel sind bei ihren Plakaten fünf Farben angewandt worden. Wenn sie auch in der Technik von anderen gelernt haben, so ist doch ihre Kunst völlig selbständig, und man muss darüber staunen, dass zwei Künstler in gemeinsamer Arbeit Werke hergestellt haben, an denen der Antheil des Einen nicht von dem des Andern getrennt werden kann. Sie gehen auf grosse monumentale Wirkung aus und haben dies am besten in den fêtes gymnastiques de Bruxelles und in den fêtes de Mons erreicht. Das eine Mal sehen wir einen Turner fast in Lebensgrösse uns entgegeneilen, das andere Mal von der Seite einen Soldaten der Garde Civique zu Pferde in der seit Horace Vernet bekannten Stellung des Pferdes, beides prächtige, geschlossene Erscheinungen; in beiden Plakaten ist unten im Hintergrunde ein Schattenbild von Brüssel, bezw. Mons gegeben. Crespin hat noch allein seither vier Plakate ausgeführt; von diesen ist das für den Architekten Paul Hankar das vorzüglichste, vornehm in der Wahl der Farben, obwohl nur klein doch als Plakat durch die flächenhafte Farbengebung behandelt, vollendet in der Composition und in der ornamentalen Verwerthung von Geräthen der Architektur.

*Henri Meunier*

Nicht minder wie jene sucht auch Emile Berchmans zu Liège eine starke Monumentalität in seinen Plakaten auszudrücken, um dadurch der «Mauerkunst» gerecht zu werden, wie überhaupt die belgischen Plakatkünstler sich durch einen Zug zum Monumentalen auszeichnen. Er umgibt seine Figuren mit sehr breiten, manchmal doppelten Umrisslinien, er vereinfacht die Farben so weit wie möglich, benützt desshalb auch gelegentlich den Papierton als Farbe; im Anbringen der Schrift ist

er aber oft noch nicht frei genug, mag er sie auf einem Bandstreifen quer über das Bild legen oder auf ein besonderes Feld einordnen. Seine charakteristischsten Leistungen sind Vol de Bijoux, l'art indépendant, Art Charité Légia, Salon de 1896 und Sunlight Savon.

In derselben Stadt Liège leben noch zwei andere Künstler, die zugleich mit Berchmans der Plakatkunst sich gewidmet haben und die gleichermassen darauf bedacht sind, dem Plakate einen einfachen und ins Grosse gehenden Charakter zu geben. Von ihnen steht stilistisch Auguste Donnay jenem am nächsten. Eins seiner ersten Plakate l'exposition d'architecture et d'art decoratif entstand 1890, es ist nur in schwarzer Farbe gedruckt und zeigt in mächtigen breiten Strichen das Brustbild einer Aegypterin, die auf dem Kopf einen Henkelkrug trägt und in der erhobenen Linken eine Blume hält. Auf den später entstandenen Plakaten macht er die Umrisse noch breiter und in anderer Farbe als die Figur oder deren Gewand, er weiss dadurch das Bild deutlich vom Grunde abzuheben und ihm eine grosse Fernwirkung zu sichern; so in dem Plakat für die Jahresausstellungen des Cercle des beaux-arts de Liège und in dem Concours international de chant d'ensemble von 1895. Armand Rassenfosse sucht dagegen nicht mit den gleichen Mitteln eine monumentale Wirkung, aber er weiss doch sehr gut, worauf es bei einem Plakat ankommt. Als Radirer ein Nachfolger von Félicien Rops, zeigt er uns als Plakatkünstler, dessen wohl bewusst, was er auf der Strasse zeigen darf, weniger intim beobachtete Scenen aus dem Leben der Frauen. Immerhin könnte sein Plakat «huile russe» mit der jungen Dame in leichtem Negligée, die ihre Stiefel auffrischt, der Action morale Anlass zu Bedenken geben. Vielleicht auch noch seine Pierette, die in voller Figur ihre plastischen Formen zeigt, und die als Blancoplakat für Lütticher Maskenbälle entstanden ist. Dagegen sind seine kleineren Innenplakate Grande brasserie van Velsen et Bock-Champagne ganz ohne Einwand, sie zeigen das eine Mal eine Dame, die ein Glas Bier austrinkt, das andere Mal eine solche, die eine moussirende Bierflasche in besonders charakteristischer Haltung öffnet. Der Künstler liebt in allen seinen Plakaten helle, lichte Töne und wirkt durch die sichere Zeichnung und feine Beobachtung. Aber von allen belgischen Künstlern, die eine weibliche Erscheinung in dem pikanten Reize ihres Wesens im Plakate gezeigt haben, hat doch Théo van Rysselberghe in seinem Plakat der «libre Esthétique» in Brüssel das Vornehmste geliefert. Diese Dame in ihrem krausen rothen Haarschmuck, die auf gemusterten blauen Kissen in einem bordeauxrothen Gewande mit weitem Halsausschnitte vom Rücken gesehen dasitzt und ein Album betrachtet, hat einen ähnlichen Zauber wie Grasset's Librairie romantique und gehört zu den künstlerisch reifsten aller seither entstandenen Plakate. Sein Plakat für die diesjährige Ausstellung der libre Esthétique, zwei Damen, die eine Statuette betrachten, zeichnet sich wiederum durch eine seltene Vornehmheit in der Wahl der Farben vor den meisten anderen Plakaten aus.

Aus der Reihe der übrigen belgischen Plakatkünstler, die fast alle Anspruch auf Beachtung erheben können, seien nur noch zwei hervorgehoben, die auch schon eine grössere Anzahl solcher Werke vollendet haben: Privat-Livemont und Henri Meunier. Jener, Professor an der Kunstgewerbeschule zu Schaerbeck-Brüssel, ist lediglich Dekorationsmaler und hat seine in Brüssel erlangte Ausbildung während eines achtjährigen Aufenthalts in Paris vollenden können. Er hat sich erst seit kaum zwei Jahren dem Plakat zugewendet und schon ein Dutzend solcher Werke geliefert, von denen le Cercle artistique de Schaerbeck, l'Absinthe Robette, la Réforme und Bec Auer als die künstlerisch vollendetsten

*The brothers Beggarstaff (J. Pryde und W. N. P. Nicholson)*

zu nennen sind. Besonders l'Absinthe Robette mit seinem vollkommen schönen, durch einen Schleier nicht verhüllten leicht modellirten Frauenkörper und den stilisirten Haaren, dem absinthfarbigen Hintergrund und mit dessen ornamental behandelten aufsteigenden Dämpfen entspricht sowohl in der Wahl des Motivs als in seinen vornehmen und doch wirksamen künstlerischen Eigenschaften allen Anforderungen, die an ein gutes Plakat gestellt werden können.

Auch der noch junge Henri Meunier hat schon eine Anzahl der bestgelungenen Plakate aufzuweisen, obwohl er mehr nach dem Ruhm strebt, als Maler unter den Symbolisten sich einen Namen zu schaffen. Er legt unter den belgischen Plakatkünstlern am meisten Werth darauf, die Farben in breiten Flächen zusammenzuhalten und er verzichtet auch in kleineren Innenplakaten auf jede Modellirung. Desto reiner tritt Umriss und Zeichnung hervor und umso besser kann er seine stets mit feinstem Verständniss ausgewählten wenigen Farben zur Geltung bringen. Ja noch mehr, er weiss damit auch Stimmung hervorzurufen, wie sein Casino de Blankenberghe und die Concerts Ysaye erkennen lassen. Die beiden sind übrigens auf Zink und nicht auf Stein vom Künstler gezeichnet. Der Unterschied in der Wirkung beider Verfahren ist wohl nur ein geringer, doch ist im Steindruck jedenfalls eine grössere Schärfe und Klarheit zu erlangen. Ein ganz entzückendes kleines Blatt hat er für das Ausstattungsgeschäft Gonthier-Meysmans angefertigt. Der Einfluss japanischer Kunst ist darauf zwar unverkennbar, aber doch nur in Bezug auf die angewandte Technik des Flächendrucks, deren Raffinements aber gerade im Plakate, wo mit geringen Mitteln etwas gesagt sein will, selbst im kleinen Innenplakate, sehr gut am Platze sind.

Wie sehr in den Ländern, in denen die Reklame sich zu einer Macht emporgeschwungen hatte, Alles auf die Erzeugung des modernen künstlerischen Plakates hindrängte, das lehrt das Beispiel Englands und Amerikas. Gleichzeitig mit dem Entstehen der besseren Werke Chéret's wurden dort ebenfalls Versuche gemacht, der Reklame durch die Hand des Künstlers neue Impulse zu geben. Und es war dort hohe Zeit dazu. Denn eine Unmasse grosser und geschmackloser Plakate hatte schon allenthalben Anstoss hervorgerufen und wirkte eher abschreckend als anziehend und

*Will H. Bradley*

empfehlend. In England war Fred Walker der Erste, der gegen Ende des Jahres 1870 das Vorurtheil der Künstler gegen eine Vereinigung von Kunst und Reklame zu durchbrechen suchte und der in ausgesprochener Absicht mit seinem Plakat «the woman in withe» das Gebiet der Reklame für die Kunst zu erobern unternahm. Wenn dieses Plakat auch nur in schwarz auf weiss gedruckt ist und nur durch diese zwei Farben wirkt, so beweist es doch, dass sein Schöpfer genügend erkannt hatte, wie er durch grosse Gegensätze, durch Beschränkung des Bildinhaltes auf nur eine Figur und durch die in dem Bilde selbst begründete Wirkung reformatorisch vorgehen könne. Hubert Herkomer folgte dann mit seinem grossen figurenreichen Bilde für das Magazine of art, einer conventionellen klassischen Scene, die immerhin damals als Plakat allgemein auffiel. Erst zwölf Jahre später schuf er in seinem grossen Blatte «Black and white» ein Werk, das schon mehr Plakatstil hatte, das aber künstlerisch roh wirkt. Ebenso hat der vielseitige Walter Crane schon frühzeitig mehrfach Plakate entworfen, ohne indessen mehr damit zu erreichen, als das Interesse der Künstler immer mehr jenem Gebiete zuzuwenden. Die Mehrzahl dieser und der durch Anlehnung an sie entstandenen Plakate blieb auf die Gegensätze von schwarz und weiss beschränkt; vielfach wurde der Holzschnitt hierzu in Verwendung gebracht. Da kamen grosse amerikanische Theaterplakate nach London, die zwar nicht künstlerische Leistungen genannt werden konnten, die aber durch Verwendung des Steindrucks und der Farbe kennen lehrten, dass hierdurch eine ungleich grössere dekorative Wirkung erzielt werden könne. Man suchte sich dies sofort in England zu Nutze zu machen, aber man verfiel in den Fehler, dass man zunächst nur Gemälde von Künstlern in farbigem Steindruck reproducirte, so gut oder so schlecht es gehen wollte, und dass man diese Nachbildungen als Plakate auf die Strassen hing. Diese wenig packenden Bilder mit ihrer sauberen Ausführung blieben ohne die erhoffte Wirkung, wenn auch einzelne von ihnen, schon wegen des berühmten Künstlernamens, der mit ihnen verknüpft war, und durch ihre massenhafte Verbreitung, wie Sir John Millais' Seifenplakat allgemein bekannt wurden. Nachdem so auf verschiedenen Wegen versucht worden war, dem Plakate durch die Kunst neue Impulse zu geben, lernte man in London durch Plakate von Nachfolgern Chéret's, Jean van Beers und Paléologue dessen packende Zeichnung und einfache Technik kennen, und nun gelang es ziemlich gleichzeitig drei englischen Künstlern, mit glücklichem Wurfe das Ziel zu treffen. Diese waren Dudley Hardy, Aubrey Beardsley und Maurice Greiffenhagen. Dass sie sich hierbei in Hinsicht auf Technik und Composition die Erfahrungen zu Nutze gemacht, die sie aus dem Studium der Chéret'schen Plakate schöpfen konnten, wird ihnen niemals verargt werden. Die erste im Oktober 1894 von der Firma Bella in London

*Will H. Bradley*

H. Lossow pinx.



Uebermuth.

A. H. Schram pinx.



Vor dem Feste.

*Louis J. Rhead*

veranstaltete Ausstellung künstlerischer Plakate hat sicher auch sowohl auf diese wie auf andere Künstler, die sich bald darauf dem Plakate zuwandten, einigen Einfluss ausgeübt. Seit drei Jahren haben jetzt auch die Engländer ein modernes und von englischem Geiste erfülltes Plakat.

Dudley Hardy ist zwar gerade in seinen besten Werken noch abhängig von französischem Geiste, seine verschiedenen Gaiety Girls sind kein englisches Vollblut, sie scheinen importirte Französinnen zu sein. Trotzdem hat er auch in diesen Werken für die Entwickelung der Technik im Plakate einen nicht unwichtigen Schritt vorwärts gethan. Ob er darin der erste gewesen ist, kann wohl kaum ermittelt werden; war er es nicht, so ist doch sein Tric durch die beiden Girls auf rothem Grunde allgemein bekannt geworden. Er hat hierbei nur zwei Platten verwendet. Die eine für die schwarzen Umrisse und Striche, die andere für die rothen Flächen des Hintergrundes; die Fleischfarbe ist durch Punktiren in Roth ausgedrückt. Aber die ganze Figur in ihrem weissen Gewande ist lediglich durch das Weiss des Papieres ausgespart worden. Wir haben also gewissermassen ein negatives Verfahren vor uns, eine Figur aus dem Bilde herauszuheben, indem der Papierton als Farbe dafür verwandt wurde. Bei der Beschränkung auf nur zwei Platten und bei dem weisen Zusammenhalten der Farben in Massen erhält das Bild eine leuchtende Silhouette und dadurch eine nicht unbeträchtliche Fernwirkung. Da nun ausserdem sehr häufig die Plakate gerade umgekehrt das weisse Papier als Grundfläche zeigen, so ergab sich durch diesen bis dahin ungewohnten Gegensatz der Farben eine ungemein packende Wirkung, die noch dadurch gesteigert wurde, dass dasselbe Plakat in soundsoviel Exemplaren neben einander geklebt erschien. Dudley Hardy hat sich in keinem seiner übrigen, ziemlich zahlreichen Plakate wieder auf die Höhe dieser beiden gleichartigen Blätter emporgeschwungen. Im Gegentheil zeigt er auf Vielen ein Verlassen des hohen künstlerischen Niveaus und ein rein gewerbliches Produciren. Hätte er weniger im Plakate gearbeitet, so stünde sein Ruhm heute höher.

Anders steht es mit den genannten beiden anderen Künstlern, die nur vereinzelt Plakate gemacht haben. Von Greiffenhagen ist nur sein Pall Mall Budget bekannt geworden, eine sitzende Dame in rothem Gewande mit rothem Sonnenschirm, eine ächt englische Erscheinung. Darin ist Alles als Fläche behandelt und der Kopf der Dame wiederum aus dem weissen Papier ausgespart; eine Modellirung ist nur um die Taille mehr angedeutet wie ausgeführt; die Farbe des Haares ist durch Mischung von roth und gelb erzeugt, die Umrisse sind nicht besonders durch Linien markirt, so dass die Figur wie eine Silhouette wirkt. Aber gerade diese Technik, die mit den einfachsten Mitteln arbeitet, hat sich im Plakat als ganz besonders wirksam erwiesen, und ist besonders in England angewandt und weiter ausgebildet worden. Wir bemerken auch bei Aubrey Beardsley dasselbe Verfahren, doch liegt dessen Bedeutung mehr noch in dem excentrischen, durch japanische und frühitalienische Einflüsse und durch seinen Hang zur geistreichen Carrikatur bedingten Charakter seiner Plakate. Sein bestes Werk bleibt sein Plakat für das Avenue-Theater, wenn es auch in der Zeichnung nicht besonders glücklich ist. Diese geheimnissvolle Frau in ihrem sternenbedeckten Gewande, die den vor ihr hängenden Sternenschleier leise emporhebt, ist eine symbolische Andeutung des Inhalts der Stücke, die von jungen Dichtern modernster Richtung aufgeführt werden sollten. Beardsley ist häufig nachgeahmt worden, ein bester Beweis für die Wirkung seiner Werke.

Neben ihm und den genannten Plakatkünstlern haben den specifisch englischen Plakatstil bis zur äussersten Consequenz die «Brüder Beggarstaff» (Pryde und Nicholson) ausgebildet. Gerade in London mit seinen grossen Entfernungen und seiner oft trüben Athmosphäre hat deren Art die vollste Berechtigung. Sie lieben riesengrosse Formate mit überlebensgrossen Figuren, die sich noch weithin Geltung verschaffen sollen; wenn irgendwo die Rücksicht auf Fernwirkung im Plakate bestimmenden Einfluss hatte, so ist sie gerade bei ihnen in erster Linie in Betracht gekommen. Sie verzichten fast auf alle Einzelheiten ihrer Figuren, lediglich deren Silhouette soll Eindruck machen. Roth oder gelb in breitesten Flächen wird von ihnen bevorzugt, diese Farben leuchten auf grösste Entfernungen hin. Einmal kleben sie zur Erhöhung der Leuchtkraft der rothen Farbe ein Stück grünes Papier in das rothe Feld! Und wie verstehen sie es, ihre Figuren in Haltung und Stellung scharf herauszuheben unter absichtlicher Beschränkung auf das allermindeste Maass von Zeichnung. Ihr Towerwächter für Harper's Magazin ist darin auch von ihnen nicht übertroffen werden. Auf diesem Wege scheint die Plakatkunst in England eine weitere Entwickelung nicht mehr nehmen zu können — sunt certi denique fines.

Wenn bei einigen englischen Künstlern der Einfluss Chéret's nachzuweisen war, so ist dies bei den amerikanischen Plakatkünstlern nirgends zu bemerken. Englische Einflüsse sind allerdings nachweisbar, am meisten bei den beiden bedeutendsten amerikanischen Plakatkünstlern Will Bradley und und Louis Rhead. Dieser ist vielseitiger, jener origineller, dieser hat die Praeraphaeliten eingehend studirt, jener ist von Aubrey Beardsley's Kunstweise nicht unberührt geblieben. In Amerika steht die neue Bewegung in engem Zusammenhange mit dem Zeitungswesen und den litterarischen Monatsblättern. Bradley gibt jetzt selbst eines der originellsten litterarisch-künstlerischen Blätter heraus: Bradley his book. Er hat fast ausschliesslich nur Blätter kleinen Formates für Schaufenster und Innenräume hergestellt. Er offenbart sich darin als eigenartigster Ornamentiker; seine Freude an der bewegten Linie veranlasst ihn, Alles zu stilisiren, selbst die menschlichen Figuren müssen es sich gefallen lassen, nach

seinem rythmischen Gefühl umgemodelt zu werden. Man hat ihm vorgeworfen, dass er damit seine Schwäche zu verbergen suche, dass er die menschliche Figur nicht zu zeichnen vermöge. Es scheint aber doch, dass ein Künstler, der wie er eine so seltene zeichnerische Virtuosität bekundet, wenn er nur wollte, spielend leicht auch correkt eine Figur zeichnen könnte. Es liegt ein eigenthümlich liebenswürdiger Zauber in seinen Bildern, der manchmal an den Duft frühitalienischer Gemälde erinnert, wie in den Ankündigungen des Chap book «when hearts are trumps» und in dem Liebespaar unter Bäumen. Dann wieder erinnert er bei gleicher lyrischer Stimmung an japanische Vorbilder, wie in der Dame in Blau und Violett unter winterlichen Bäumen. Die einsame Dame im Walde ist übrigens ein unzählige Male variirtes Motiv amerikanischer Plakatkünstler. In seinen Anzeigen für the Inland printer und in ähnlichen kleinen Blättern, die auch als Umschläge entstanden sind, hebt er gerne eine oder mehr Figuren in glatter Fläche von einem mit unzähligen kleinen Ornamenten erfüllten Grunde ab. Trotz dieser ausgesprochenen Lust am Ornamentiren haben alle seine Blätter doch die Flächenbehandlung des Plakatstils; er verzichtet auf Modellirung und betont die Fläche, auch wo sie tapetenartig mit Ornament bedeckt ist. Dabei ist er oft aber reizvoll in der Farbe und hat durch Uebereinanderdruck gezeigt, wie man mit wenig Platten mehr Farben erzielen kann. Darin ist er nicht ohne Nachahmung geblieben.

Louis Rhead hat eben so selbständig wie Bradley die fremden Einflüsse in sich verarbeitet. Er hat zwar ein weniger feines Farbengefühl, er sucht skrupellos neue Wirkungen auf und er weiss allen seinen Blättern ebenso wie Bradley seinen persönlichen Charakter zu geben, auch da, wo er in der Art der Praeraphaeliten zu zeichnen liebt und wo er die Welt der Götter und Genien dem Plakate dienstbar macht. Ein solches von idealen Erscheinungen erfülltes Bild muss in dem amerikanischen Strassenleben doch auch seinen Zauber ausgeübt haben, denn Louis Rhead ist einer der beliebtesten amerikanischen Plakatkünstler, der sich fast ausschliesslich jetzt diesem kaum entdeckten Kunstzweige zugewandt hat. Und er arbeitet in ziemlich grossem Formate scheinbar am liebsten, während wir künstlerische Plakate aus Amerika von anderen Künstlern meist nur in kleinerem Formate kennen gelernt haben. Er hat in seiner Kenntniss und Beherrschung fremder Stilweisen einige Verwandtschaft mit dem Franzosen Grasset. Doch sucht er auch neue Pfade zu wandeln und hat besonders in der Technik seiner Plakate kühne Neuerungen angestrebt. Er versteht es vorzüglich, durch breite farbige Umrisse seine Figuren vom Grunde abzuheben, er zeichnet in grossen, festen Zügen, er liebt den Flächendruck und vermeidet die Modellirung. Seine Bilder zeigen häufig eine Umrahmung und für die Schrift liebt er ein besonderes Feld im Bilde oder neben diesem frei zu lassen. Doch hat er auch wieder öfter die Schrift und das Bild zu vereinigen verstanden. Wenn seine Farben auch meist unseren Augen bunt und schreiend erscheinen mögen und wenn er es liebt, ungewöhnliche Farbenzusammenstellungen zu suchen, so mag dafür der Zweck des Plakates, in dem hastenden amerikanischen Strassenleben aufzufallen, ausschlaggebend gewesen sein. Louis Rhead ist ein sehr produktiver Plakatkünstler; als Beispiel seiner archaisirenden Werke sei das grosse Plakat für The Journal genannt, auf dem vor der strahlenden Sonne im olympischen Wagen mit einem Schimmelzweigespann ein antiker Wettfahrer uns auf Wolken entgegengesprengt kommt, zu beiden Seiten von Victorien begleitet und die Pferde von einem kleinen Genius mit Strahlennimbus geleitet. Das Blatt hat eine packende Wirkung, wie selten ein anderes es erreichen kann. Das Plakat für Cassel's Magazin in London, in riesengrossem

Will Carqueville

Formate, sei als Beispiel für die Art, wie Rhead ideale Frauengestalten in einer Phantasielandschaft erscheinen lässt, in reichen, prunkenden Gewändern, die Umrisse und Falten in lebhaften bunten Farben hervorgehoben und die Landschaft primitiv gezeichnet und in Phantasiefarben ausgeführt, die trotz ihrer ungewohnten Zusammenstellung oder auch gerade durch sie einen ungewöhnlichen Zauber ausübt. Dabei versteht er es nicht minder, Gestalten aus dem heutigen Leben und den Eindruck einer wirklich vorhandenen Landschaft im Plakate auszusprechen. Das beweist sein Plakat für die Zeitschrift The Sun mit einer schlittschuhlaufenden jungen Dame, und sein Plakat Winter Clothing, in dem uns in violettem Mantel ein junger Modeherr in winterlicher Landschaft entgegenkommt, während ein junges Paar in das Bild hineingeht. Die Hauptfigur ist mit weissen Umrissen herausgehoben, ihr violetter Mantel, die braune Mantille der Dame hinten, der schwere graue Schneehimmel bilden eigenthümliche wirksame Farbenklänge.

Die Behandlung des Landschaftsbildes im Plakatstil ist überhaupt eine Stärke der Amerikaner, die sie scheinbar selbständig ausgebildet haben, wenn auch einzelne gute Beispiele dafür bei den Franzosen und Engländern und mehr noch bei den Belgiern nachzuweisen sind. Schon in dem Werk des Bradley finden sich hierfür mehrere Beispiele, ebenso in dem Werke der als Plakatkünstler neben den genannten beiden am meisten in Amerika bekannten Künstlern William Carqueville und Edward Penfield. Nicht als ob sie die Landschaft vor dem Figuralen mehr betonten, sie haben eben auch für diese die plakatmässige Behandlung gefunden. Doch lassen auch einzelne Plakatkünstler nur das Landschaftsbild als solches wirken, und man muss anerkennen, dass sie darin Epochemachendes geleistet haben, besonders wenn man die Plakate in Erinnerung hat, die auf Bahnhöfen von beliebten Touristengegenden in Deutschland und Frankreich in Gebrauch sind, auf denen mit vielen Steinplatten mehrere Ausschnitte von Landschaftsbildern neben oder übereinander gezeigt werden und wodurch doch kein fesselnder Eindruck erzielt wird, selbst wenn ein Hugo d'Alesi sich daran erprobt hat; ja auch wenn man an die Plakate der Schifffahrtsgesellschaften sich

Louis J. Rhead

N. Cipriani pinx.



Der Besuch des Cardinals.

M Wunsch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Idylle im Grünen.

erinnert, auf denen zwar nur ein Bild meistens gegeben wird, dieses aber mit vielen Platten und so deutlich und nüchtern wie möglich. Demgegenüber muss doppelt gerühmt werden, wenn z. B. ein Künstler wie Arthur W. Dow in seinem Plakat the modern art es verstanden hat, mit wenig Platten sogar einen Stimmungseindruck festzuhalten, oder wenn Lincoln mit zwei Farben ein Schiff auf hoher See zeigt, und das Spiel der Wellen nicht minder anschaulich zu schildern weiss, als die windgeblähten Segel, oder wenn Emerson für die Julinummer des Atlantic eine Seeschlacht vorführt, in stahlblauer Farbe auf braungelbem Papier, und wenn Woodbury für die Julinummer des Century in drei Farben uns ein Feuerwerk in einer Sommerlandschaft zeigt, mit zahlreichen Zuschauern am Ufer eines Wassers. Das sind kühne und wohlgelungene Versuche der Plakatkunst, alle Gebiete des Darstellbaren zu erschliessen, die uns hohe Achtung abgewinnen müssen. Es gibt eine ganze Anzahl amerikanischer Plakate, die eine grosse technische Sicherheit erkennen lassen, obwohl von ihren Urhebern nur einige wenige solcher Werke bekannt geworden sind.

Bei Künstlern wie Carqueville und Penfield, die fortwährend darin in Uebung bleiben, ist dies ja weniger erstaunlich. Beide haben ihre ausgesprochene Manier, ohne desshalb manierirt oder einseitig zu erscheinen, und wenn sie darin auch von einander verschieden sind, so stimmen sie doch in der Wahl ihrer Motive ziemlich überein. Jener hat am meisten für Lippincotts Monatshefte, dieser für Harpers Magazine Plakate geliefert. Es sind dies kleinere Schaufensterplakate, die für jede Monatsnummer ein anderes Bild aufweisen. Hierzu wählen beide Künstler möglichst einfache Scenen aus dem Leben, die jedem leicht verständlich sind. Weder werden darin sociale Probleme angeschlagen, noch wird das Treiben der Halbwelt geschildert, noch auch sind besonders geistreiche oder witzige Pointen in den Bildern ausgesprochen. Es sind einfache Existenzbilder, die uns die Gewohnheiten des wohlsituirten Bürgerstandes zu jeder Jahreszeit, manchmal mit einem leisen Anflug von Humor vor Augen führen. Da sehen wir von Penfield im Januar ein junges Paar in Unterhaltung, im Februar ein solches Paar, das in der Dämmerung vom Schlittschuhlaufen heimkehrt, im März eine Dame neben einem Hasen, der das Buch vom Winde fortgeweht wird. Dann wird im April wieder ein Paar auf der Strasse vorgeführt, im Mai eine Dame mit ihrem Hefte auf der Wiese in der Nähe einer Schafheerde, im Juni eine Dame im Schaukelstuhl u. s. w. Carqueville wiederum zeigt im Juli eine Dame, die vor einem plötzlich explodirten Feuerwerkskörper erschreckt ihr Buch fallen lässt, während ein böser Junge froh über den gelungenen Streich davonläuft. Im August zündet ein Herr in leichtem Sommerkostüm seine kurze Pfeife an, im September winkt eine junge Dame vom Schiffe in die Ferne. Der Oktober zeigt eine

*Edward Penfield*

Dame unter fallenden Blättern bei ihrer Lektüre, im November weckt eine Dame einen Truthahn und im Dezember geht ein Herr mit seinem Heft in der Tasche im Schnee spazieren. Anspruchsloser kann kaum der Inhalt dieser Schaufensterplakate gewählt werden, diese gesuchte Einfachheit ist ein Zug amerikanischen Wesens. Die Figuren sprechen nicht zum Beschauer, sie suchen ihn nicht zu packen und zu fesseln, sie existiren für sich. Nur in der Beschränkung auf eine oder zwei Figuren zeigt sich die Rücksicht auf die im Plakat erstrebte Wirkung, im Uebrigen ist das Was der Darstellung gleichgiltig, aber das Wie macht ihren Werth für das Plakat aus. Hierbei ist die nothwendige Schnelligkeit und die Billigkeit der Herstellung massgebend gewesen, es werden darum nicht mehr Platten verwendet, als zur farbigen Wirkung unbedingt nothwendig sind. Darum wird auch auf Modellirung und Charakterisirung der feineren Uebergänge verzichtet. Wo der Papierton weiss ist, wird er als Farbe mitverwendet, das eine Mal für das Gesicht, das andere Mal für das Gewand, ein drittes Mal für den Schnee u. s. f., ist der Papierton farbig, dann dient er häufig als Hintergrund oder als Farbe des Gewandes Der wesentlichste Unterschied zwischen den Plakaten beider Künstler liegt in der Technik. Carqueville liebt glatte Farbenflächen in reinen kräftigen Tönen, die Umrisse seiner Figuren sind oft hellblau, es kommt ihm auch nicht darauf an, ob die Farben der Gewänder oder der Haare denen der Natur entsprechen. Penfield dagegen sucht die Halbtöne wiederzugeben, die die modernen englischen Stoffe aufweisen, er wählt häufig schon ein getöntes Papier, oder er benützt die Maschine, um eine Farbe zu brechen oder durch Mischung zweier Farben eine neue zu erreichen. So sind seine Plakate zwar nicht farbiger, aber tonreicher als die Carqueville's, und sie beweisen, dass ihr Urheber einen feiner entwickelten Farbensinn hat als jener. Jene wirken vielleicht mehr auf den ersten Blick, diese fesseln mehr bei längerer Betrachtung. Beide Werke machen mehr wie die Werke von Rhead und Bradley den Eindruck des unmittelbar festgehaltenen ersten Entwurfes, sie sind übrigens in Amerika nachgeahmt worden, wobei ein besonderes Geschick J. J. Gould jr. bewährt hat.

Neben jenen hervorragendsten Meistern des künstlerischen Plakates in Amerika gibt es noch eine grosse Anzahl von Künstlern, die in ihren Werken eine sehr beachtenswerthe Befähigung für die Plakatkunst bekunden. Da ist Ethel Reed, deren Miss Träumerei, eine Dame am Clavier hinter Chrysanthemumblüthen, in der Technik des Flächendrucks ganz von Japan abhängt, während A Virginia Cousin in unabhängiger, sehr origineller Weise den unmittelbaren Eindruck einer mit Tusche gemachten Bildnissskizze auf dunkelrothem Papier wiedergibt. Dann sei Mme. Blanche Mc. Manus erwähnt, deren wirkungsvollstes Plakat the true mother goose über der schwarzen Silhouette einer Stadt vor gelbem Himmel eine Schaar schwarzer und weisser Gänse im Fluge zeigt, von denen die weissen aus dem Papier ausgespart sind. Ferner ist Joseph Leyendecker zu nennen, der in der Concurrenz für das Journal the Century den ersten Preis davontrug mit seiner in ein antikes Gewand gehüllten Jungfrau, die vor einem Hintergrund von rothen Kornrosen im emporgehaltenen Bausch des Gewandes Rosen darbietet. Das Plakat ist auf Aluminiumplatten, nicht auf Steinplatten gezeichnet und unterscheidet sich in nichts von der Wirkung eines Steindruckes. Die ungemein leichten und dünnen Aluminiumplatten lassen sich ebenso behandeln wie die Steinplatten und haben den grossen Vorzug vor jenen voraus, dass sie viel bequemer sowohl für den Zeichner wie für den Drucker zu handhaben und zu transportiren sind und dass sie nur sehr wenig Platz zur Aufbewahrung beanspruchen. Es scheint,

dass das Aluminium bestimmt ist, gerade zu einer Zeit den Steindruck zu verdrängen, wo dieser ein ergiebiges Feld zur Bethätigung des Künstlers geboten hatte. Auch in Deutschland ist hierzu schon der Anfang gemacht, indem eine Mainzer Firma zuerst sich Aluminiumplatten angeschafft hat, auf denen schon der Frankfurter Meister Hans Thoma sowie der Holländer Storm van's Gravesande, der jetzt in Wiesbaden lebt, gut gelungene Drucke hergestellt haben. Es liegt nur an den hohen Kosten, dass unsere grossen Steindruckereien, die natürlich einen reichen Vorrath von Steinplatten besitzen, sich nicht sofort entschliessen, an deren Stelle Aluminiumplatten zu verwenden. Aber mit der Zeit wird die dünne und leichte Aluminiumplatte sicher die schwere und dicke Steinplatte verdrängt haben; die Technik bleibt dieselbe.

An der Ausbildung der Technik für die Herstellung eines Plakates in Plakatstil hat es bei uns in Deutschland lange Jahre gefehlt. Die Künstler lieferten, falls sie dazu herangerufen wurden, einen Entwurf und überliessen die Ausführung den handwerklich geübten Lithographen. Mit wieviel Steinplatten dieser Entwurf dann ausgeführt werden konnte, das war ihnen ziemlich gleichgültig. Der Besteller zahlte gern, was es kostete, er wollte ein gediegenes künstlerisches Plakat haben und überliess alles vertrauensvoll dem Künstler und dem Lithographen. Bei der in Deutschland am höchsten ausgebildeten handwerklichen Technik des Steindrucks wurde nun ohne Mühe aber mit grossem Aufwand von Steinplatten jedes beliebige Vorbild nachgebildet, der künstlerische Hauch ging natürlich meist verloren. Da sich der Künstler nicht um die Herstellung kümmerte, so kam er auch nicht auf den Gedanken, seinen Entwurf im Buntdruckstil auszuarbeiten. Das kann der Künstler erst dann lernen, sobald er angewiesen wird, mit wenig Farbenplatten möglichst viel zu erreichen, und sobald gefordert wird, dass er selbst seinen Entwurf auf den Stein zeichne. Dann erst wird er beobachten, wie durch Uebereinanderdruck zweier Farbenplatten im Flächendruck eine neue Farbe entsteht, wie durch Veränderung der Technik oder durch Mischung zweier Farben in Spritz- oder Punktiermanier oder mit der Maschine neue Töne erzielt werden, und erst dann, wenn er dies durch wiederholtes Versuchen und durch Studium der ausländischen Plakate kennen gelernt hat, kann er seinen Entwurf darnach einrichten. Bei uns ist es immer noch umgekehrt, dass die Herstellung sich nach dem Entwurfe richten muss, bei uns ist der Künstler zu wenig Handwerker. Die Erkenntniss dazu, dass der Künstler selbst sich an den Stein stellen muss und selbst versuchen muss, durch wiederholten Andruck die gesuchte Wirkung zu erreichen, ist allerdings vorhanden. Aber wie zaghaft wird dabei vorgegangen. Man vereinfacht allerdings den Entwurf nach Verlangen auf möglichst wenig Farben, aber wir haben in Deutschland kaum ein fertiges Beispiel dafür, dass im Plakate durch Ueberdruck der Flächen eine neue Farbenwirkung gesucht wurde. Jede Farbe wird fein säuberlich neben die Andere gedruckt, nur durch Spritzen werden Halbtöne erzielt.

Die Ausbildung eines künstlerischen Buntdruckstiles für das Plakat wird bei uns auch noch stark dadurch gehindert, dass unsere photomechanischen Vervielfältigungsarten vielleicht der Billigkeit halber neuerdings bei der Ausführung des Entwurfes der Heranziehung des Künstlers vorgezogen werden. Dadurch kann natürlich, wenn der Entwurf darnach eingerichtet ist, wie in Frankreich die Beispiele einiger Werke von Grasset und Jossot zeigen, ein wirksames Plakat erzielt werden. Aber das bequeme Einschlagen dieses Weges bringt die Gefahr mit sich, dass bei uns ein specifischer Plakatstil sich

nicht zur vollen Höhe entwickelt. Anderseits aber kann festgestellt werden, dass unabhängig von der Bewegung für ein künstlerisches Plakat unsere jüngeren Künstler sich dem Steindruck mehr und mehr zuwenden, und dass sie, wie die Dresdener und Karlsruher Vereinshefte beweisen, darin selbständig die Technik auszubilden streben.

Wenn nun auch erst durch die Kenntniss der Werke des Auslandes bei uns das Plakat in neue Bahnen gelenkt wurde, so hat desshalb doch auch schon vorher sich das Bedürfniss nach künstlerischen Plakaten geltend gemacht. Die früher entstandenen, von Künstlern herrührenden deutschen Plakate haben zwar nur selten eigentlichen Buntdruckstil, sie haben aber doch zu ihrer Zeit wirkungsvolle Reklame gemacht, besonders da sie meist keinen anderen Concurrenten neben sich hatten, als die in Deutschland üblichen Schriftplakate. Gewiss waren sie oft mit vielen Platten gedruckt, ihre Farben waren oft stumpf und ohne Fernwirkung, in der Ausführung war manches Gute des Entwurfes verloren gegangen, aber doch blieb ihnen noch soviel von ihrer künstlerischen Herkunft anhaften, dass sie auch heute noch in der Entwickelungsgeschichte des modernen Plakates nicht übersehen werden dürfen. Da hat wohl am meisten in Deutschland die Renaissancerichtung, die in München von Gedon und Seitz eingeführt wurde, Schule gemacht. Ihre Renaissanceornamentik, die feste Umrahmung von Bild und Schrift, ihre Wappen und Embleme und allegorischen Figuren werden allenthalben bei uns als eiserner Bestand eines künstlerischen Plakates angesehen. Werke dieser Art entstanden z. B. im Jahre 1885 für die Nürnberger Edelmetallausstellung von C. Geyer und für die Budapester Landesausstellung von Benczur, sodann 1888 für die Münchener Kunstgewerbeausstellung von Seitz, sowie für die Brauerei Sedlmayr von Ferdinand Barth, im folgenden Jahr für die Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung von O. Schwindrazheim, endlich von Carl Roechling für die Berliner Kunstausstellungen von 1891 und 1895. Schon nicht mehr unter diesem Einflusse und in wirkungsvollerer Gestaltung entstanden die Berliner Kunstausstellungsplakate von Hermann Prell 1886, und von Hildebrandt 1893, deren Bild nicht durch die Umrahmung erdrückt wird und die mit einer vornehm und gross erscheinenden Figur ohne allzuviel Beiwerk schon den Pfad zur Plakatwirkung eingeschlagen haben. Dann folgen die Münchener Plakate, die direkt als Vorboten der modernen Plakatkunst gelten müssen: Franz Stuck 1889 mit seinem Ruhmesgenius und der Malerei, Max Kuschel für die Münchener Jahresausstellung von 1890, M. Speyer für die von 1891, endlich Nikolaus Gysis 1892 mit der Historia und dem Münchener Kindl. In der Farbe sind alle diese Plakate noch wenig wirksam, die Schrift ist oft noch reichlich vorhanden und in besonderem Felde gedruckt. Farbiger und fesselnder wirken Stuck und Gysis in zwei anderen Plakaten, Stuck mit seinem Athenakopf im Achteck für die Ausstellungen der Secession, Gysis mit seiner Harmonie in Rund für die Pianofortefabrik von Rud. Ibach Sohn. Aber das erstere Plakat ist zinkographisch vervielfältigt, das letztere erforderte einen grösseren Aufwand von Platten. Plakatstil, wenn auch nicht Buntdruckstil, zeigen beide Werke. Dass jenes Werk im Mosaikstil entworfen ist, dieses die Feinheit eines Oelbildes wiedergibt, kann ihnen in Anbetracht ihrer übrigen grossen Vorzüge nur wenig schaden.

Ein Künstler, der im Plakat Gysis sehr nahe steht, ist Laeuger in Karlsruhe, dessen bestes Werk, für die Pianofortefabrik von Schiedmayer in Stuttgart, zwar mit 13 Platten gedruckt wurde, aber doch die Farben in Massen zusammenhält. Als Innenplakat konnte es schon eine reichere Aus-

*Max Laeuger*



*Otto Fischer*

führung haben. Es hat unter allen deutschen Plakaten eine der vornehmsten Wirkungen. Als gute Uebergangswerke müssen dann noch gelten die Plakate von Ludwig von Hofmann für die Freie Berliner Kunstausstellung 1893, von Angelo Jank für das Münchener Künstlerfest «Unterwelt», von Otto Greiner für den «Klassischen Skulpturenschatz», sowie von Osmar Schindler für die Internationale Kunstausstellung zu Dreden 1897, und von Emil Orlik für den Verein der bildenden Künstler in Böhmen 1895.

Die Anzahl der Plakate, die im eigentlichen Plakatstil und in Rücksicht auf die Vorgänge des Buntdrucks entstanden und ausgeführt sind, ist noch ziemlich gering in Deutschland, obwohl die Bewegung für das moderne Plakat in allen grösseren Städten mit seltener Kraft sich Bahn gebrochen hat. Die Concurrenzen, die in Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig, München und anderwärts stattgefunden haben, zeitigten zunächst noch eine Masse von ungenügenden Werken, doch hatten sie auf die Künstlerschaft vielfach klärenden Einfluss. Dazu kamen noch die Ausstellungen der besten Plakate des Auslandes, um immer wieder die Bewegung in Fluss zu erhalten. Jedes moderne Plakat wurde eifrig besprochen, es bildeten sich Parteien dafür und dagegen; ein Beweis dafür, dass nicht nur in Künstlerkreisen, sondern auch in denen des Publikums man sich von der Bedeutung der Sache überzeugt hatte. Was hat allein das Plakat von Sütterlin für die Berliner Gewerbeausstellung dazu beigetragen, dass das Interesse für moderne Plakate in immer weitere Kreise drang. Gewiss hat dieses Plakat mit seiner Umrahmung und mit seinen wenig ansprechenden Farben manche Mängel, doch es hat Plakat- und Buntdruckstil und wirkte vor Allem durch das einfache, allen verständliche Motiv. Als Beweis für seine packende Plakatwirkung kann auch noch angesehen werden, dass eine Travestie darnach mit allen Eigenheiten, die das Original auszeichnen, für die Schwestern Barrison, die damals im Wintergarten in Berlin auftraten, von Edmund Edel hergestellt wurde. Der Prozess, der wegen unbefugter Nachahmung des Originals damals geführt wurde, trug natürlich noch dazu bei, die allgemeine Aufmerksamkeit auf jenes Plakat hinzulenken. Ebenso hat auch der Streit um das von Ernst Eitner für den Hamburger Kunstverein hergestellte Plakat in Deutschland immer weitere Kreise für moderne Plakate interessirt.

Die künstlerisch und plakatmässig vollkommensten Werke werden aber in Dresden und München hervorgebracht. Bei der Concurrenz um ein Plakat für die «alte Stadt» der sächsischen Handwerksausstellung in Dresden 1896 wurde zur Bedingung gemacht, dass der Sieger auch sämmtliche Steinplatten selbst ausführen müsse. Otto Fischer, der den ersten Preis errungen hatte, konnte diese Forderung um so besser erfüllen, als er selbst früher als Lithograph seine Laufbahn begonnen hatte. Das Plakat ist mit fünf Farbenplatten gedruckt und kann als das erste deutsche Werk dieser Art gelten, das mit denen des Auslandes in technischer und stilistischer Hinsicht auf gleicher Höhe steht. Während an diesem noch viel in Spritzmanier gearbeitet ist, hat Fischer sein bald darauf entstandenes Plakat für die Kunstanstalt von Wilhelm Hoffmann in Dresden, ein Künstler und eine Dame, die einen Steindruck betrachten, ganz in Flächendruck mit fünf Steinen ausgeführt, und damit ein nicht minder gutes, vornehmes und wirksames Plakat geschaffen. Er hätte die gleiche Wirkung auch noch durch eine geringere Anzahl von Platten erreichen können, wenn er sich zu dem Uebereinanderdruck von Farben hätte verstehen wollen. Mit nur zwei Farbenplatten folgte ihm dann Hans Unger in seinem Plakat für

Rosts Estey Orgeln, ein grosses aus zwei Stücken zusammengesetztes Blatt mit einer orgelspielenden jungen Dame. Die Macht der Töne wird sowohl in dem verklärten Antlitz der Dame, wie in der an Böcklin erinnernden bewegten Landschaft des Hintergrundes in sehr geschickter Weise ausgedrückt. Das Bild selbst ist nur in Schwarz gedruckt, der schmale Rahmen darum zeigt auf orangefarbigem Grunde weise Kallablüthen. Trotz der Wahl dieser Farben hat das Werk eine so machtvolle Wirkung, wie nur wenige Blätter des Auslandes, und darüber hinaus hat es noch eine seltene Eigenschaft, es hat Stimmung. Unter Anwendung des Uebereinanderdrucks hat neuerdings Georg Müller-Breslau ein Plakat für den Verein zur Förderung Dresdens hergestellt; er ist dabei allerdings in der Wahl der übereinandergedruckten Farben, blau und roth, und der dadurch erzielten dritten Farbe violett abhängig geblieben von der gleichen Farbenbehandlung des Bradley'schen Chap-book Plakates, doch hat er durch Hinzunahme einer weiteren gelben Farbe eine reichere harmonisch fein abgestimmte Wirkung erzielt. Und wenn das Werk auch in der Technik nicht selbständig ist, so wirkt es um so eigenartiger und deutscher in der Zeichnung des ältlichen Paares aus der Mitte des Jahrhunderts, das nach dem in der Ferne als blaue Silhouette erscheinenden Stadtbilde sich umsieht. Auch zwei Plakate von Hermann Behrens verdienen neben jenen besten Werken der Dresdener Künstler aufgeführt zu werden.

*J. R. Witzel*

In München sind die Erfolge im modernen Plakat eng mit dem Zeitschriftenwesen verknüpft, in ähnlicher Weise wie bei dem amerikanischen Plakat. Die Münchener illustrirte Wochenschrift «Jugend», die nach dem Vorbilde des Pariser Blattes Le Rire entstanden ist, erscheint bekanntlich mit jeder Nummer in einem neuen farbigen Umschlage. Diese Umschläge sind, wenn auch nur in Zinkdruck ausgeführt, so doch im Plakatstil gehalten und haben schon einer grossen Anzahl junger Künstler erwünschte Gelegenheit gegeben, darin mit Erfolg aufzutreten. Auch das in grösserem Massstabe in 6 Farben ausgeführte Plakat von Zumbusch, zwei junge Mädchen, die im Laufe einen alten Herrn mitschleppen, zeigt, wie schnell sich die Münchener Künstler in dem neu eroberten Gebiete eingerichtet haben. Noch mehr Plakatwirkung hat Thomas Theodor Heine mit seinen beiden Simplicissimusblättern erreicht. In seinem Teufelsplakate, das übrigens nicht von ihm selbst auf den Stein übertragen wurde,

hatte der Künstler zuerst stumpfere Farben gewählt und fünf Platten angewandt. Er wiederholte dann dasselbe Blatt in nur drei Farben mit lebhafterer Kontrastwirkung und in kleinerem Formate. Die grössere Wirkung dieses kleineren Blattes bestätigte die schon von den Ausländern gemachte Erfahrung, dass ein Plakat durch Beschränkung auf wenige Farben nur besser wird. Sein anderes Simplicissimusplakat mit den beiden Bulldoggen ist nur in zwei Farben, schwarz und roth, gedruckt, und durch Zeichnung auf Umdruckpapier auf den Stein übertragen. In diesem Blatte nähert sich der Künstler stilistisch der Manier von Jossot und von den Brüdern Beggarstaff. Das von Otto Eckmann entworfene Plakat für Seemann's Zeitschrift für bildende Kunst ist in den Farben weniger gut zusammengehalten, wenn es auch sonst die grossen Vorzüge jenes im Holzschnitt und der Buchillustration so hervorragenden Künstlers erkennen lässt.

*Franz Stuck*

Im Hinblick auf diese Werke deutscher Künstler, die in der kurzen Zeit, seitdem das moderne Plakat auch in Deutschland seinen Einzug gehalten hat, gleichwerthig mit den besten Werken des Auslandes entstanden sind, lässt sich der Wunsch nicht unterdrücken, dass unsere Künstler möglichst auf die photomechanische Nachbildung ihrer Entwürfe verzichten, dass sie selbst durch eigene Versuche die Bedingungen des Buchdruckstils erproben und dass sie die technischen Errungenschaften anderer Nationen nicht in bequemer Weise nachmachen, sondern ihrerseits eigene Wege darin suchen möchten. Und, was ja selbstverständlich sein müsste, dass sie nur ihre eigene deutsche Art und Auffassung im Plakate zum Ausdruck bringen sollen! — In meinem demnächst im Verlage von Gerhard Kühtmann erscheinenden reich illustrirten Werke über «das moderne Plakat» wird das ganze Gebiet noch eingehender und besonders in Rücksicht auf unsere deutschen Verhältnisse behandelt.

*Franz Stuck*

J. Vesin pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fatal!

P. Meyer-Mainz pinx.



Der Dorfkünstler.

*Franz Simm.* Studie

# FRANZ SIMM

VON

## G. A. HORST

*Franz Simm*

Wer vermöchte zu leugnen, dass in unseren Tagen mehr denn je vorher künstlerische Ueberzeugung dazu gehört, mitten im Strome der sich bekämpfenden Richtungen und angesichts der Hast und Ueberstürzung neuzeitlichen Treibens unbeirrt den eigenen Weg zu gehen. Nur zu Viele erblicken in dem Ausstellungserfolg das Endziel aller Wünsche, Andere jagen dem Modernsten des Modernen nach und lassen nichts mehr neben sich gelten, zum Wenigsten wird Alles, was ihnen entgegensteht, für unmodern verschrieen. Wieder Andere haben den verwirrenden Einfluss der überraschend schnell wechselnden Anschauungen an sich selbst empfinden müssen. Wohl verkennen sie nicht das Gute, das Erfrischende der neuesten Strömungen, trotzdem aber ist es ihnen kaum möglich, sich ganz in das Neue derselben zu versenken. Immer kleiner dagegen wird die Schaar

derjenigen Künstler, die in einer für sich abgeschlossenen Welt des Schaffens und Denkens leben, die jedoch glücklich zu nennen sind, wenn es ihnen gelungen ist, eine solche aufzubauen. Ist dies der Fall, dann tritt in ihren Erzeugnissen auch eine so unbedingte Selbständigkeit zu Tage, dass diese unter allem Uebrigen als originell und durchaus selbstgeschaffen hervorragen, ja siegreich ihren Werth behaupten, hänge rings um sie herum, was da mag. Wunderbar! — Gerade in Ausstellungen, an welche der Meister während des Schaffens gewiss am Wenigsten dachte, kommen solche Gemälde erst recht zur Geltung, man kehrt immer und immer wieder zu ihnen zurück, man erfreut sich stets wieder ihrer Eigenart.

*Franz Simm.* Aktstudie

Sicherlich konnte sich ein Jeder, der die Ausstellungen der letzten zehn Jahre besuchte, von der Wahrheit des eben Gesagten überzeugen, wenn er mitten unter den Tausenden von Gemälden eines der liebenswürdigen Bilder unseres Franz Simm vorfand. Ein Blick auf diese und man weiss sofort, dass sie nur von einem Künstler herstammen können, der vollständig auf sich selbst ruht. Wie sehr das allgemein herausgefühlt wird, mag die ungetheilte Freude beweisen, mit welcher jedes seiner neu erscheinenden Werke begrüsst wird. Nicht nur die begeisterten Verehrer seiner Kunst, nein, auch die Anhänger der verschiedensten Richtungen sind einstimmig in der Anerkennung des hier in so seltener Vollendung Gebotenen.

Gilt es als Kennzeichen ächter Kunstwerke, dass malerische und künstlerische Durchführung sowie der geistige Gehalt derselben sich vollständig decken, oder, dass der Blick des Kunstkenners ebenso befriedigt ist, wie das Gemüth des Beschauers durch das Dargestellte bewegt wird, nun — dann gebührt Franz Simm's Werken diese Bezeichnung in vollem Masse. Er führt uns in eine Welt von Gestalten, die nur seinem Kunstschaffen entsprungen, er zaubert das Leben und Treiben einer längst vergangenen Zeit wieder hervor und das mit einer aussergewöhnlichen Kenntniss derselben, zugleich aber mit

*Franz Simm.* Aktstudie

grossem künstlerischen Können. Wie er sich ganz in diese versenkt, führt er auch den Beschauer dazu, in ihr zu leben, ja, an den von ihm geschilderten Vorgängen so lebhaften Antheil zu nehmen, dass er sie wie gegenwärtig vor sich sieht und ein Gefühl wirklicher Zuneigung für die liebenswürdigen Figuren seiner Muse empfindet. Weit gefehlt aber wäre es, in Simm's Bildern ein Vorwiegen des Anekdotischen vermuthen zu wollen, im Gegentheil, es ist ein ächter, rechter Maler, der uns diese Scenen vorführt, der keineswegs den Inhalt über die künstlerische Form erhebt. Mit anderen Worten: Simm's Gemälde sind nicht Novellen, zu denen dann das Bild gemalt wurde, es sind Bilder, die für sich und als solche erzählen. Dieser künstlerische und menschlich ansprechende Gehalt in schöner Vereinigung stempelt ihn denn auch zu einem Künstler deutscher Richtung im Gegensatz zu den vielen Genregemälden romanischer Herkunft — ist es nöthig, hier an die massenhaften derartigen Genrebilder Italiens zu erinnern?—, in welchen der Kultus des rein Aeusserlichen so weit getrieben ist, dass von einer Einwirkung auf das Gemüth kaum mehr die Rede sein kann.

*Franz Simm.* Aktstudie

Wenn man den Lebenslauf vieler anerkannten Künstler betrachtet, ist dieser eigentlich zugleich ein Abbild von deren künstlerischen Entwicklung. Bei F. Simm ist es nicht anders, von frühester Jugend an erscheint er gleichsam zum Künstler vorausbestimmt. Er wurde 1853 in Wien als Sohn eines dortigen Malers geboren. Sein Vater, der sich allerdings hauptsächlich mit der Herstellung von Kreuzwegen, Kirchenbildern u. dgl. beschäftigte, hatte immerhin bedeutenden Einfluss auf die erste Jugend unsres Künstlers und nicht wenig trug zur Anregung des Knaben eine ausgezeichnete Sammlung alter Stiche und Handzeichnungen bei, an welchen der kleine Franz seine frühesten mehr oder weniger gelungenen Kunststudien machte, da er eifrig nach den ihm zu Gebot stehenden Mustern zeichnete und malte. Leider aber scheint nach Simm's eigenen Erzählungen seine Jugendzeit nicht allzu

erfreulich und sonnig gewesen zu sein, denn mit fünfzehn Jahren verlor er den Vater und war damit schon darauf angewiesen, sich selbst zu erhalten. Es ist als Glück zu betrachten, dass die Gefahr, die ein so frühzeitiges Anstrengen aller Kräfte mit sich bringen konnte, ohne Ermüdung und Erschlaffen vorüberzog, es musste gehen und es ging. Genug, er trat bald in die Wiener Akademie ein und heute noch betrachtet er es als günstig für seinen ganzen späteren Entwicklungsgang, dass in dieser damals das Zeichnen sehr energisch, wenn auch den Kunstansichten jener Zeit entsprechend, etwas einseitig betrieben wurde. Das gesammte Kunstleben Wiens war in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts in eine eigenthümliche Epoche eingetreten. Der Kampf zwischen Alt und Neu, zwischen der gewohnten Ueberlieferung der klassischen Richtung mit dem, was damals für reinen Naturalismus gehalten wurde, war auch in Wien (ebenso wie gleichzeitig in München durch das umgestaltende Auftreten Piloty's und seiner Schüler) auf der ganzen Linie entbrannt, die Revolution vom Klassischen zum Malerischen auch dort eingetreten. Wir, die Söhne einer in Bezug auf das Letztere weit vorgeschrittenen Zeit, können gar oft Kunstwerke der klassischen Periode nur mit Kopfschütteln betrachten, wenn wir strenge Contourzeichnungen nothdürftig mit Farbe ausgefüllt vorfinden, oder wenn wir sehen, wie dem Streben nach antiker Grösse und Einfachheit alles geopfert ist, was das eigentlich Malerische ausmacht. Man hatte ganz vergessen, dass es uns, die wir unter einem nordischen Himmel wohnen und in vollständig veränderten Zeitverhältnissen leben, unmöglich ist, uns gänzlich in den Geist des alten Hellenenthums zu versenken. Klebt daher selbst den zahlreichen Bauwerken, in denen man die altklassische Bauweise aufzuwärmen suchte, stets das

*Franz Simm.* Studie

*Franz Simm.* Studie

Franz Simm's Landhaus in Klobenstein

Fremde, das nicht in unser gesammtes Leben Passende an, so ist das noch mehr bei den Erzeugnissen der Malerei jener Tage der Fall. Dazu kamen dann noch die Einwirkungen der allmählich verblassenden Romantik, die selbst wieder dem realen Leben geradezu abgewandt, viel dazu beitrug, neben dem Streben nach antiker Kraft und Grösse eine sonderbare Süsslichkeit und Weichlichkeit auftreten zu lassen.

Jenerzeit, da unser Franz Simm die ersten Jahre die Wiener Akademie besuchte, konnte die allgemeine Gährung auch auf ihn nicht ohne Einfluss bleiben. Für seine frühesten akademischen Studien hatte Führich grosse und massgebende Einwirkung. Die gediegene Grundlage im Zeichnen, die heute noch, wie schon die Diesem beigegebenen Illustrationsentwürfe glänzend beweisen, nachwirkt, wurde ihm damals gegeben. Möge man den Werth einer solchen nicht gering achten, vorzüglich wenn man beobachten kann, wie gar manche der neueren Schulen nach anderer Seite übertreibt. Für den werdenden Künstler, für die Jugendstudien desselben aber sollte nach wie vor an dem Grundsatze festgehalten werden, dass kaum genug Gewicht auf die Gediegenheit der Zeichnung zu legen sei. Zu frühe Vernachlässigung dieser mag genial erscheinen, früher oder später aber wird und muss sie sich rächen.

Dass der junge Künstler nicht unberührt von den nacheinander auftretenden Zeitströmungen bleiben konnte, erscheint nur naturgemäss. Man muss sich erinnern, welches Ansehen damals in Wien die Kunst eines Ruben, Füger, Führich, später die in ihrer Art grossartigen Bestrebungen eines Rahl noch immer genossen, dann aber, welche Riesenerfolge ein Makart zu verzeichnen hatte, um zu begreifen, dass die akademische Jugend Wiens an der allgemeinen Aufregung theilnahm und aus einem Extrem zum andern schwankte, oder aber anfing, gar Vieles als veraltet anzusehen, was seither als höchstes Ziel ihrer Kunst gegolten. Auch unserm Franz Simm erging es nicht besser, auch ihm war es nicht erspart, den ihm eigenen Weg erst suchen zu müssen. Da — es war im Jahre 1873 — sah er bei einem Besuche Münchens in der Schackgalerie die berühmten Gemälde Anselm Feuerbach's, die ihn so sehr begeisterten, dass er die Zeit kaum erwarten konnte, da es im vergönnt wäre, sich in Wien bei dem angestaunten Meister als Schüler zu melden. Angesichts der ausserordentlichen Hochachtung, die er heute noch für jenen grossen Künstler im Herzen trägt, musste er nur mit tiefstem Bedauern nach dem Eintritt in dessen Schule

Franz Simm. Studie

Wichtigkeit werden. Der Einblick, den er hier in das Leben des Orients gethan, hatte auf sein ganzes übriges Leben nachwirkenden Einfluss. Hochinteressant war, was er auf Schritt und Tritt erblickte, das originell Malerische des orientalischen Volkslebens, die Lichtwirkung südlichen Sonnenscheins, der Reiz der ganzen Umgebung — kurz alles wirkte zusammen, ihm täglich neue Anregung zu bieten. Skizzenbücher und Mappen füllten sich mit Skizzen und Studien aller Art. Als Ergebniss dieser dürfen wir die reiche Zahl reizender Illustrationen aus dem Leben des Orients ansehen, die in den verschiedenen Illustrirten Blättern erschienen sind. Wenn er auch später ein anderes Hauptfeld seiner künstlerischen Thätigkeit gefunden und dieses mit Vorliebe pflegte, mag es immerhin merkwürdig erscheinen, dass er beispielshalber für die «Fliegenden Blätter» oder die Werke Stuttgarter Verlagsanstalten noch immer als bevorzugter Illustrateur orientalischer Märchen gilt. Gar manche dieser herrlichen Bildchen aber geben beredtes Zeugniss davon, wie gründlich er das orientalische Wesen erfasst hat und wie das Auge des Malers den ganzen Reiz desselben erschaute.

Zum Illustrator allerdings war Simm durch seine gründliche Schulung im Zeichnen überhaupt förmlich berufen, ja die ausserordentlich exakte, wirkungsvolle und doch wieder, wo es sein muss, zierliche Art seiner Zeichnung schien ihn vor Anderen dazu zu befähigen. Kein Wunder, dass er bald nachdem er über Wien nach München zu dauerndem Bleiben zurückgekehrt war, seine ganze Zeit den massenhaft an ihn herantretenden Illustrationsaufträgen widmen musste. Die grössern solcher Arbeiten, die auch allgemein bekannt wurden, waren seine Faustillustrationen und diejenigen zum west-östlichen Divan, bei welch' letzterem ihm seine in Tiflis gesammelten Studien und die ungewöhnlich lebendigen flüchtigeren Skizzen seiner Skizzenbücher die allerbesten Dienste leisteten. Von seinen Faustillustrationen sind diesem Hefte einige Studien des Faust und des Mephisto beigegeben, die als Beweis seiner gewandten und wirkungsvollen Zeichnungsart gelten mögen.

Wohl selten kann man Federzeichnungen sehen, die solche Sicherheit und erstaunlich leichte Technik bekunden, wie diejenigen F. Simm's. Gewiss, als Zeichner konnte er kühn in die Schranken treten und im Felde der Illustration fehlte es nicht an Anerkennung; ein Anderes aber war es mit dem Künstler in ihm, der sich zu sehr regte, um auf die Dauer Befriedigung in einem

*Franz Simm.* Studie

F. Simm pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Meine Tochter.

F. Simm pinx.



Liebhaberkonzert.

immerhin einseitigen Gebiete zu finden. Fünf Jahre lang hat er fast nur illustrirt, je länger es aber dauerte, desto mehr fühlte er eine nicht zu bannende Erschöpfung, die gewiss zum grössten Theile ihren Grund darin hatte, dass er den Drang nach Grösserem, die Lust, durchgeführte Bilder und Kunstwerke zu schaffen, in sich verspürte. Es kann übrigens wieder einmal als Beweis dafür gelten, wie sonderbar oft tüchtige Künstler von ihren Auftraggebern beurtheilt werden, wenn man bedenkt, dass ihm von Seite eines seiner Verleger anfänglich nur rein ornamentale Bestellungen gemacht wurden. Erst als diese zu vollster Befriedigung ausgeführt waren, wurden ihm auch figürliche Darstellungen anvertraut. Wie er solche Aufgaben gelöst — nun wir glauben, darüber kann nur eine Meinung sein.

*Franz Simm.* Studie

Ein grosser Auftrag, ein Dioramagemälde, Scene in einem Harem, für ein grosses Vergnügungslokal, den Krystallpalast in Leipzig, zu malen, kam den Wünschen des Künstlers entgegen. Seine Kenntniss des Orients ebensowohl, wie die allgemein anerkannte Anmuth und Grazie seiner Frauengestalten mussten ihn ja vorzugsweise befähigen, einen solchen Vorwurf in schönster Art zu gestalten. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass er, der so lange Zeit mit kleinen und zierlichen Illustrationen beschäftigt war, nun, wo es darauf ankam, in grossen und breiten Maassen zu arbeiten, sich als Herr der Sache erwies und die kolossalen Dimensionen von acht zu zehn Metern des Riesenbildes mit Leichtigkeit bemeisterte. Auch bei dieser Arbeit fand er in seiner Gattin eine schaffensfreudige Mitarbeiterin. Die Durchführung des Kolossalgemäldes war derartig, dass ihn der allgemeinste Beifall

lohnte. Zu bedauern bleibt, dass dieses, welches später von den Unternehmern «auf Reisen» geschickt wurde, in neuerer Zeit wie verschwunden scheint, wenigstens könnte man nicht angeben, wo es sich gegenwärtig befindet.

Simm's vielseitiges Talent brachte es dazu, dass er nicht stets in einer Richtung weiter schaffen konnte, und darin erkennen wir gerade den ächten Maler, den eine vor seinem inneren Auge stehende Scene so unablässig reizt, bis er sie künstlerisch gestaltet, bis er ihr den vollen Ausdruck, wie sie ihm vorschwebte, verliehen hat. In den achtziger Jahren hatte er ein nicht allzugrosses Haus in Schwabing, der Vorstadt Münchens, erworben. In einem an der Ostwand dieses angebrachten Freskogemälde malte er eine Madonna mit dem Christuskinde, ein Thema, das in alter und neuer Zeit so viel tausend Mal von den grössten Künstlern behandelt wurde, für das ausserdem so viel der künstlerischen wie auch kirchlichen Ueberlieferung als feststehend und unumgänglich angesehen wird, dass die Schwierigkeit, neu und selbständig zu erscheinen, vor Augen liegt. Dennoch ist es ihm, seiner ganzen Sinnes- und Denkweise entsprechend, gelungen, in diese Freske einen wohlthuenden Zauber von Anmuth und Liebreiz zu legen, der sie weit über das Meiste erhebt, was wir in dieser Richtung des Oeftern sahen oder sehen mussten.

Ehe wir zu dem Gebiete seiner künstlerischen Thätigkeit übergehen, in welchem Fr. Simm — fast möchten wir sagen — trotz seiner Vielseitigkeit die grössten seiner Erfolge zu verzeichnen hat, sei noch eines anderen Gemäldes kirchlicher Richtung Erwähnung gethan. Von Seite des bayerischen Kultusministeriums war eine Konkurrenz für ein Altargemälde: «Segnender Christus», welches für Wunsiedel bestimmt war, ausgeschrieben. Unserm Künstler wurde nicht nur der Preis zuerkannt, auch die Ausführung ist seiner bewährten Kraft anvertraut worden.

Man hört manchmal aus dem Leben ächter Poeten, wie kleine, unscheinbare Anlässe den ersten Anstoss zu den bedeutendsten Dichterwerken abgaben, wie irgend ein sonst kaum beachtenswerthes Ereigniss Grund war, dass sich in ihrer Phantasie ein ganzes Gebäude aufrichtete und blitzartig eine neue Welt von Gedanken auftauchte. Bei dem Künstler, der in Farben und Formen dichtet, ist es nicht anders. So wurde einst Makart, der damals noch die Pilotyschule besuchte, nicht müde, eine alte rothe, jedoch verschossene Seidenquaste, die er auf dem Tandelmarkt gefunden, in der Sonne spielen zu lassen und all' die verschiedenen Roth, die sich da zeigten, stundenlang zu beobachten. Das Ergebniss war, dass er ein grosses Bild voll Kardinälen, alle in rothem Gewande, malte. Was er später in Beherrschung der rothen Farbe leistete, weiss jeder Kenner seiner Gemälde zu würdigen.

Fr. Simm hatte eines schönen Tages unter den seiner Gattin gehörenden Kostümen einige Mädchenkleider aus der Zeit unserer Urgrosseltern, genauer gesagt aus der Empirezeit, vorgefunden. Sofort wurde der Versuch gemacht, sie in einem kleinen Gemälde zu verwenden, der auch so befriedigend ausfiel, dass der Entschluss, jene von den Malern unserer Tage kaum beachtete Zeit zu studiren, ganz von selbst folgen musste, und siehe da, der neu gefundene Weg war so vielversprechend, so über alles Erwarten lohnend, dass nur kurze Zeit eifrigsten Hineinversenkens dazu gehörte, um zu beherrschen, was hier nothwendig war. In gewissem Sinne könnte man jetzt diese Schöpfungen aus der Empirezeit als Specialität Fr. Simm's bezeichnen. Wenn auch nicht zu bezweifeln

ist, dass Stoffe aus dieser wiederholt von deutschen und nichtdeutschen Künstlern zu behandeln versucht wurden, bleibt ihm doch immer das Verdienst, jene Epoche uns menschlich näher gebracht zu haben und uns derart in das Leben und Treiben derselben einzuführen, dass wir zuletzt gar manches Bizarre, das nur zu oft in ihr auftritt, ganz natürlich finden. Wir leben und fühlen mit seinen Figuren der Empirezeit, während die Mode und das Gebahren der damals Lebenden andere Maler verführt hat, ihren Bildern einen Anflug von Spott darüber zu verleihen und halbe Karikaturen zu liefern. Weit entfernt davon führen uns seine Bilder in das Leben der Familie ein, wir freuen uns mit den Fröhlichen, wir geniessen mit ihnen, wir nehmen Theil an ihrer Geselligkeit. Was aber seine anmuthigen Mädchengestalten betrifft — nun, diese sind einfach zum Verlieben!

Auch darin beweist sich Simm als Kenner jener Zeit, dass er die höheren Stände oder wenigstens die gebildeten Kreise, deren malerische Schilderung er gibt, in ihrer ganzen Feinheit erfasst hat. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie leicht die Gepflogenheiten damaligen Lebens zu Ironie verleiten könnten, dann welch' eigenartige Widersprüche in einer Gesellschaft auftreten mussten, inmitten welcher die Reminiscenzen des kaum vergangenen Jahrhunderts sich mit dem freieren Hauche der neuen Ideenwelt der jetzigen berührten, muss man um so mehr dem guten Takt des Künstlers Anerkennung zollen, der zu vermeiden wusste, dass die Sonderbarkeiten der Zeit mehr als zur Charakteristik nothwendig an das Licht treten.

In Einem aber hat das Kostüm der Empireepoche den unbestreitbarsten Vorzug für das Auge des Künstlers. Die — wenn auch gesuchte — Annäherung an die Antike, welche vor Allem das Frauengewand kennzeichnete, verleiht unaussprechlichen Reiz, ja wenn man heute z. B. eine Abbildung einer Feierlichkeit, die in jenen Tagen entstanden, betrachtet, wird man durch einen in ihr gezeichneten Zug weissgekleideter Jungfrauen unwillkürlich an die Antike gemahnt. Günstiger allerdings für eine in Wahrheit schöne Frau war seit jenen alten Zeiten keine Kleidung mehr, und die ganze folgende Reihe der Moden unseres Jahrhunderts hat nichts gezeitigt, was nur annähernd dem wirklich schönen weiblichen Körper so gerecht geworden wäre, wie die damalige. Unser Künstler war sich dieses Vorzugs wohl bewusst, er hat eine Reihe von Frauengestalten geschaffen, die einen Dichter

*Franz Simm.* Studie

zu Liedern der Liebe begeistern könnten; ihre Anmuth ist nicht die rein gesellschaftliche, sie sprechen zu uns, sie werden uns um so anziehender, je länger man ihr Bild betrachtet. Das ist aber nicht Alles. Wie nahe hätte es gelegen, auch das frivole Treiben einer Gesellschaft zu schildern, die noch immer den Glanz derjenigen der Rococo- und Zopfzeit nicht vergessen hatte, jener Gesellschaft, die den Wahlspruch: nach uns die Sündfluth, auf ihre Fahne geschrieben hatte. Nichts von alledem. Simm's Gestalten erinnern an die vielen Erzählungen aus der Zeit, die wir nicht nur in den grossen Schriftstellern der Epoche, sondern auch in den massenhaften Almanachen oder kleinen Romanen, die damals erschienen, lesen können. So wird denn der Reiz seiner Figuren wesentlich dadurch erhöht, dass er sie mit dem Zauber der Reinheit zu umgeben weiss und uns vergessen lässt, dass die sogenannte gute alte Zeit nicht gerade jederzeit dieser Bezeichnung Ehre machte.

Einen weiteren äusserst günstigen Vorzug bieten die Gestalten der Empireepoche. Nicht wie in der Jetztzeit war die Mode unbedingte Beherrscherin der Sitte und der Kleidung. Wir wissen Alle noch, dass, als unsere Grosseltern lebten, der Wechsel in letzterer sich nicht in der Schnelligkeit vollzog wie heute und dass der Staatsrock sich auf Kind und Kindeskinder vererbte. Welche Monotonie liegt doch in dem ganz gleichmässigen Anzug der modernen Herrenwelt, gewiss werden Diejenigen zu suchen sein, die den Frack für malerisch schön erklären. Damals war es ganz anders. Neben der von dem jüngeren Mann getragenen etwas bizarren Modetracht erschienen die Aelteren noch in ihren gestickten Seiden- oder Sammtröcken, der leidige vielverschriene Zopf aber wurde da und dort ebenfalls noch getragen. So entstand denn die bunteste, vielfarbig schillernde Abwechslung, die in malerischer Hinsicht dem damaligen Gesellschaftsleben unendlich grösseren Reiz und von deren jetzigen wesentlich verschiedene Mannigfaltigkeit verlieh. Auch das

*Franz Simm.* Studie

hat Simm meisterlich erfasst, so dass manche seiner Bilder, so massgebend dem Maler vor Allem das Malerische war, in gewisser Art ein Stück Kulturgeschichte geben.

Das dieser Nummer beigegebene Bild: «Im Hochsommer», mag ein Beispiel dafür sein, wie liebenswürdig er auch die einfachsten Stoffe dieser Richtung vorzuführen weiss. Es ist keine lange Erzählung und erzählt doch so unendlich viel, man baut einen ganzen kleinen Liebesroman, ohne es zu wollen, auf, wenn man einen so harmlosen und doch lebhaft zu Herzen sprechenden Vorgang gleichsam vor Augen sieht. Ein schönes, junges Mädchen ist am frühen Morgen — das verräth

*Franz Simm.* Studie

deutlich die auf dem Tische zur Rechten befindliche Kaffeekanne — im Garten an einem Blumenbeete emsig beschäftigt. Ihr Denken, ihr jugendfrisches Gemüth, sind gewiss so einfach, wie ihr anschliessendes schmucklos weisses Kleid. Ob sie wohl ahnt, wer mit leisen Schritten zur Gartentreppe gekommen? Gewiss nicht. Vielleicht summt sie ein gefühlvolles Liebesliedchen vor sich hin und denkt ganz geheim an den Geliebten, der sinnend da oben steht, um jede ihrer anmuthigen Bewegungen zu betrachten und so vollständig in ihren Anblick versunken ist, dass er von der übrigen Welt nichts mehr sieht und hört. Und doch! — Ein Augenblick — die ganze jetzt so ruhende Scene wird wie durch Zauber-

schlag verändert sein. Ein Steinchen wird unter seinem Fusse knarren, sie wird aufspringen und freudig ihn erkennen, er dagegen wird sie in seine Arme schliessen und ihr unter tausend Küssen sagen, wie schön sie sei und wie unendlich er sie liebe.

Franz Simm. Studie

Das andere unserer Bilder: «Liebhaberkonzert», jetzt eine Zierde des Museums in Weimar, führt mehr in das Leben der damaligen Gesellschaft. Zeigt in diesem die lebendige Komposition das ungesuchte Arrangement und die bei liebevollster Durchführung bis in das kleinste Detail doch breite Gesammtwirkung das Können des Meisters an, so verbindet sich damit auch ein eminentes Kennen dessen, was er darstellt. So viel Gewicht auch in Gemälden aus einem bestimmten Zeitabschnitt auf das Aeussere, die Kleidung und Haltung der Personen, den Stil der umgebenden Gegenstände und der ganzen Einrichtung des Innenraums zu legen ist, ist das bei Simm trotz aussergewöhnlicher Vollendung noch lange nicht die Hauptsache. Man gehe die Reihe dieser Köpfe durch, man beobachte die ganze Art des Zusammenseins so Vieler und mit Leichtigkeit wird man herausfinden, dass der Ausdruck, der in diese Figuren gelegt ist, die Charakteristik ihres Wesens vor Allem zu dem Beschauer spricht, der nur wohlthätig empfindet, dass die Schönheit des Details das Ihrige zu dem wahren und zeitgemäss richtigen Eindruck des Ganzen beiträgt. Wir gerathen in diesem Gemälde unverkennbar in hochmusikalische Kreise. Was sie wohl auf jenem Klavier mit seinem Körper in eingelegter Arbeit und seinen zierlichen Füssen, welches jedenfalls nach unseren Begriffen einen dünnen, zirpenden Ton hat, so eifrig spielen? Etwa eine Mozartsonate oder vielleicht gar ein Haydn'sches Duett. Wie prächtig muss die Meistergeige, welche der Spielende so sicher handhabt, zu diesem alterthümlichen Instrumente erklingen. Ist das so eifrig musicirende Mädchen nicht gerade so lieblich wie die reizende Melodie, die jetzt unter ihren Fingern den Tasten entquillt? Auch die Gestalten der übrigen Frauen sind voll Feinheit und wirklicher Anmuth. Malerisch angesehen bilden jedoch die Männer mit ihren aus der Zopfzeit überkommenen Perrücken, Zöpfen und gestickten Kleidern einen hochwirksamen Gegensatz. Das Ganze ist so voller Leben, dass man unwillkürlich wünschen möchte, da mitthun oder wenigstens mithören zu können. — Dass Fr. Simm die Empirezeit studirt hat wie kaum ein Anderer, möge in diesem Bilde u. A. an der Charakteristik sämmtlicher Köpfe erläutert sein, die förmlich nur jener Zeit angehören können, in welcher der Vorgang spielt.

Allerdings hat er sich auch ganz eingelebt. Wir dürfen vielleicht verrathen, dass die Dekoration der Wand dieses Saales diejenige der Hauptwand seines Ateliers ist, in welchem tausenderlei Dinge im Stil des Anfangs unsres Jahrhunderts die Aufmerksamkeit des Besuchers fesseln. Gerade so wie auf unserem Bilde steht auch dort eines jener alterthümlichen Klaviere von zirpendem Klang in eingelegter Arbeit, ebenso hängen zwischen Säulen Seidenvorhänge in matten Farben herab. Wohin der Blick trifft, findet er Interessantes und Schönes. Stühle mit geraden und sonderbar geschwungenen

Lehnen, säulengetragene Uhren von merkwürdiger Form, Spiegel in alter Umrahmung und all die vielen reizenden Kleinigkeiten, die doch für die einstige Einrichtung kennzeichnend sind. Alles aber ist ächt, die oben schwebende Ampel ebensogut, wie die massenhaft gesammelten Kostüme des Wandschranks und die Liebe- und Freundschaftsbilder, die über der Architektur in einem Friese dahinlaufen. Betritt man dieses Atelier, so umfängt uns der Hauch der Zeit, die sein begabter Inhaber in so aussergewöhnlicher Vollendung darzustellen weiss und — wenigstens seit einer Reihe von Jahren — mit Vorliebe behandelt.

Als Simm mit den ersten Bildern dieser seiner neuen Richtung vor die Oeffentlichkeit trat, erregten sie allgemeines Aufsehen, seither aber ist jedes der ausgestellten geradezu ein Erfolg gewesen. Welcher Ausstellungsbesucher erinnert sich nicht mit Freude eines, Ende der achtziger Jahre vollendeten, welches «Der Stolz der Familie» benannt war. Künstler, Kenner und Publikum waren damals einstimmig in der Bewunderung des reizenden, liebenswürdigen Kunstwerks — und das mit Recht, denn Jeder musste inniges Vergnügen an einer so freundlich anmuthenden Familienscene empfinden, jedem Beschauer ist gewiss im Gedächtniss geblieben, wie verzückt der alte noch der Zopfzeit entstammende Grosspapa den jüngsten Sprössling seines Geschlechts betrachtet. Und wie das Alles gemalt war! Charakteristik im Ganzen und im Einzelnen, Durchführung und Ausbildung des Details, wie man sie bei uns zu finden nicht gewohnt war. Wie viel gesehen und bewundert wurde später ein anderes Gemälde: «Der Besuch», in welchem die herrliche Figur einer vor dem Stickrahmen beschäftigten Frau und die fast schüchterne Haltung des Besuchers, offenbar eines Elegants jener Tage, gleich hervorragend dargestellt sind. Von ungemein freundlicher Wirkung war ein kleineres jener Gemälde: «Der Dilettant», hier müht sich ein junger, am Boden sitzender Mann ab, das Portrait eines lieblichen, jungfrischen Mädchens zu zeichnen, wahrscheinlich aber sieht er viel zu tief in dessen liebe Augen und ist zu ahnen, dass, wenn auch seine Zeichnung nicht gelingt, Verlobung und Heirath das Nachspiel seiner dilettantischen Versuche werden. Einfacher und doch anmuthend ist das in dieser Nummer enthaltene Bildniss einer Frau, die am frühen Morgen die vor ihrem Fenster stehenden Blumen begiesst.

In dem Gebiete seiner Schöpfungen aus der Empirezeit ist unser Künstler ebenfalls vielseitig zu nennen. Seine reiche Gestaltungskraft bewahrt ihn vor Wiederholung oder auch vor der Wahl sich ähnlicher Motive. Um den Reichthum an Themen, in welchem wir wiederum ein stetiges Fortschreiten, eine fortwährende Weiterentwicklung erblicken, zu bezeugen, mögen nur einige seiner Hauptwerke ihrem Titel nach erwähnt sein. Wir glauben als sicher annehmen zu können, dass sie dem Gedächtniss der Besucher unserer Ausstellungen nicht entschwunden sind, denn auch das gehört zu den Vorgängen der Bilder Simm's, dass sie sich dauernd der Erinnerung einprägen. So werden diese Bilder wie: «Unter'm Lindenbaum», «Scharf beobachtet», «Traumverloren», «Tändelei», «Johannistrieb», «Das widerspenstige Modell», «Einzug der Sieger», «Fatale Situation» u. a. m

*Franz Simm.* Studie

unvergessen bleiben. Das in Arbeit befindliche: «Musikpause» verspricht wieder sich seinen besten würdig anzureihen.

Wenn in Vorhergehendem ausschliessend von denjenigen Gemälden Simm's die Rede war, die in gewisser Art als seine Specialität zu betrachten sind, geschah dies der leichteren Uebersichtlichkeit wegen. In Wirklichkeit hat sich seine Thätigkeit nicht auf dieses eine Gebiet beschränkt. Mitten hinein malte er das Verschiedenste, nach wie vor nehmen Illustrationen und anderweitige Veröffentlichungen einen grossen Theil seiner Schaffenskraft in Anspruch. Man kann das nur mit Freude begrüssen. Der berufene Künstler bedarf stetig neuer Anregung, die ihn vor Ermüdung oder Erschlaffung behütet. Eine gewisse Abwechslung ist ihm nothwendig, mit um so grösserer Frische wird er die Arbeit in dem einen Felde wieder aufnehmen, nachdem er eine Zeit lang ein anderes bebaute und dort andersgeartete Erfahrungen und Eindrücke sammelte.

Ein grosses Bild: «Der Tod Kaiser Wilhelm's» machte seiner Zeit die Runde durch Deutschland. Es hat nicht wenig zur Ausbreitung des Namens unseres Künstlers beigetragen und verdient die ihm gewordene Anerkennung durch die ernste, dem grossen Augenblick angemessene Stimmung und den eigenartigen Eindruck des Ganzen. Die Schwierigkeit, allgemein bekannte Persönlichkeiten in vollster Porträttreue darzustellen und diese rings um das mattbeleuchtete Sterbelager des Kaisers so ungesucht und schlicht zu gruppiren, wie es am meisten der Wahrheit nahe kommt, war keine geringe, ist jedoch in dem Gemälde mit feiner künstlerischer Empfindung überwunden. Die Wiedergabe einiger Porträtstudien zu demselben ist diesem Artikel beigefügt.

Eine weitere grosse Aufgabe gab Simm wieder einmal Gelegenheit, seinen Geschmack und sein Geschick im Erschaffen schöner, hier ideal gehaltener Frauenspersonen auf's Neue zu bethätigen. Es waren dies sechs allegorische Figuren für den Saal der Skulpturen im Wiener Museum, wie Archäologie, Numismatik u. a., die, schwungvoll in ihrer Art, doch wieder den Stempel Simm'scher Anmuth und Grazie in ihrer Erscheinung tragen.

Glaube man jedoch nicht, sein Denken und Sinnen sei stets vergangenen Zeiten zugewendet. Wie gross dieser Irrthum wäre, kann schon ein Blick auf das am Eingang Dieses gegebene Bild eines radfahrenden Mädchens lehren. Es ist das Abbild seiner ältesten Tochter und so wohlgetroffen, dass man Frische und geistige Begabung aus diesen, munter in die Welt schauenden Augen herauslesen könnte. Es führt uns dies überhaupt zu dem neuesten Lieblingsgebiete des Meisters, der selbst dem Sport des Radfahrens mit fröhlichem Eifer obliegt und —

*Franz Simm.* Studie

F. Simm pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Blumen.

F. Simm pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Scharf beobachtet.

wir möchten sagen: selbstverständlich — denselben auch in einer Reihe von Zeichnungen und Illustrationen künstlerisch zu verherrlichen sucht. Einige Illustrationen und u. a. auch eine Allheil wünschende Neujahrskarte in dieser Richtung gehören zu dem Lebendigsten, was wir zu sehen Gelegenheit hatten. Möge hier auch das frische Bild einer Gruppe von Radfahrern erwähnt sein, welches in der VII. Internationalen Ausstellung dieses Jahres vor Augen geführt ist. — Wieder dem Leben der Gegenwart entnommen sind die zahlreichen Bilder seiner Kinder. Man fühlt heraus, mit welcher Freude er das gezeichnet und gleichzeitig gewähren sie einen Einblick in ein schönes Familienleben.

Wem es je vergönnt war, das Haus des Meisters zu besuchen, das inmitten eines kleinen Gartens am Rande des Englischen Gartens gelegen, freundlich aus dem Grün der umgebenden Baumgruppen hervorsieht, dem muss auf den ersten Blick ersichtlich sein, hier ein ächtes trautes Heim einer Familie und dabei das Heim eines ächten Künstlers gefunden zu haben. Es ist freilich nicht allzugross und geräumig, es ist daneben kein moderner Bau, es bietet gerade Platz genug in den unteren Stockwerken die Wohnräume, in den oberen aber die nebeneinander liegenden Ateliers Fr. Simm's und seiner Gattin zu bergen, aber es bietet den Anblick gemüthlicher Wohnlichkeit. Von früheren bescheidenen Anfängen ausgegangen, ist auch seine innere Einrichtung erst im Laufe der Jahre zu dem geworden, was sie jetzt vorstellt. Nach und nach kam Eines zum Anderen, den Kenner der Geschmacksrichtung längstvergangener Zeiten musste es reizen, das Schönste, was er auffinden konnte, für sein eignes Haus zu erwerben, das für jene Epoche Charakteristische aufzukaufen und dieses damit zu schmücken. Durchwandert man es, so bietet sich dem Blick allüberall Interessantes. Das Empfangszimmer im Erdgeschoss birgt noch Gegenstände aus verschiedenen Kunstepochen, die Wohnräume im ersten Stock dagegen sind vollständig in Empiregeschmack eingerichtet und alle Stücke sind ächt. Die nicht grossen Räume wären kaum zur Entfaltung eines gewissen Luxus geeignet gewesen, auch lag dies wohl nicht in der Absicht des Besitzers, der nichts anderes wollte, als wirkliche Wohnräume im Geschmack der von ihm so oft und so hervorragend dargestellten Zeit behaglich gestalten. Auf ähnlichem Sofa, wie

*Franz Simm.* Studie

beirren lässt. Es ist von Interesse, seine Urtheile über diese zu hören, die beweisen, mit welcher Aufmerksamkeit er die neu auftauchenden wechselvollen Erzeugnisse modernsten Kunstgeschmacks beobachtet und in ihrem vollen Werthe würdigt, ja, wie er sichtlich bestrebt ist, ihnen die beste Seite abzugewinnen. Der feste Standpunkt, den er in seinem eigenen Kunststreben erreicht hat, erleichtert es ihm, mit Wohlwollen auf Vieles zu sehen, was seinem innersten Wesen doch gewiss widerstreitet.

Fassen wir alle Züge dieses Lebens, das so reich an Thätigkeit und frohem Schaffen ist, zusammen, so ist es das Bild eines ächten und wahren Künstlerlebens, das uns im Zusammenhalt mit seinen Erfolgen in hohem Grade anmuthen und uns die Werke des Malers um so näher bringen muss. Sonnige Heiterkeit, eine gewisse schlichte Gediegenheit und dabei in allen eine unbedingte Wirkung auf das Gemüth, darin liegt der Zauber der Simm'schen Schöpfungen, während alles Krasse, jede eigentliche Effekthascherei in bestem Sinne vermieden ist. Sie werden daher ihren Werth nicht verlieren, mögen Richtungen jeder Art kommen und verschwinden. Geradeso wie in der Musik trotz der machtvollen Wirkung der modernen Meister die Werke einiger liebenswürdigen Tonsetzer unvergessen geblieben sind und sogar mit immer grösserer Vorliebe wieder hervorgeholt werden, ist es auch diesen vorherzusagen, dass sie unvergessen bleiben. Und noch Eines: unwillkürlich fühlt man beim Ansehen derselben heraus, welche Freude an seinem Schaffen den Meister beseelte, ohne sich dessen klar bewusst zu werden, theilt sich diese Freude dem Beschauer mit und um so mehr bewundert er dann die reizende und bei aller Genauigkeit doch breite und künstlerische Art der Durchführung. Möge der Künstler auch weiter mit solcher Freudigkeit schaffen und nach wie vor den höchsten Zielen seiner Kunst entgegenstreben.

*Franz Simm.* Studie

*Franz Simm.* Studie

Möge zum Schluss nicht unerwähnt bleiben, dass es ihm an öffentlichen Auszeichnungen, Ehrungen etc. nicht fehlte, Medaillen sind ihm wiederholt zuerkannt worden. Dem Künstler, der jetzt in der Vollkraft seiner Jahre und Schaffens steht, sei ein herzliches «Glückauf» zu seiner weiteren künstlerischen Laufbahn zugerufen!

F. Simm pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Madonna.

F. Simm pinx.



Im Hochsommer.

# Der Münchener Glaspalast von 1897

von

FRANZ HERMANN MEISSNER

Mit einer ganz ungewöhnlichen Spannung ist der heurige Glaspalast nicht bloss in München, sondern auch im ganzen Deutschland erwartet worden. Er hat die Erwartung erfüllt und darüber hinaus hat er dem Ausstellungs-System eine tiefgreifende Anregung gegeben; er ist einer der bedeutsamsten Ausstellungserfolge der neuesten Zeit. — Ein heftig tobender Streit, der das Publikum längst gelangweilt hat, ist ihm vorausgegangen, und Lenbach blieb in ihm Sieger, so dass man diesmal mit dem Erfolg seiner Oberleitung von dem Lenbach-Glaspalast reden kann. Wer sich nicht blind stellte, konnte das voraussehen, sobald dieser vielbefähigte Mann mit seinem rücksichtslosen Willen und dem Einsatz seines Rufs an die Spitze trat. Denn das ist ja eine unleugbare Thatsache in unserer Zeit des Commissions- und Genossenschafts-Unwesens, dass alles Bedeutsame doch nur von einem scharfen Kopf und einem zähen Willen ins Leben gerufen, und dass eine Sache um so sicherer verfahren wird, je mehr Personen hineinzureden haben.

Sind auch die im heurigen Glaspalast vereinten Parteien nur äusserlich, der Noth gehorchend, zusammengekommen, so liegt doch ein guter Theil des Erfolgs in dem Sammeln und Anspannen aller Münchner Kräfte. Die äussere Veranlassung hat dazu das Vorgehen der Berliner Künstlerschaft gegeben, in deren Mitte ausgesprochen ist, dass man mit München rivalisiren müsse. Die Sache hat viel Staub seiner Zeit aufgewirbelt, — sie hat heuer die Glaspalastbehaglichkeit aufgerüttelt. Im Ernste ist trotzdem an eine Nebenbuhlerschaft Berlins in der deutschen Kunstführung weder heute noch morgen zu denken. An der Spree wachsen brauchbare Soldaten und tüchtige Thatmenschen, die von ihrer Arbeit beim Essen reden und Nachts davon träumen, weil ihnen jeder frohsinnige Schwung fehlt. Dieser Charakter kommt aus der Armuth des Landes, dem zähen Kampf um das kärgliche Dasein, dem ernsteren Volksschlag und schliesslich aus der ernüchternden Rückwirkung des Militarismus. Der Märker und der Berliner haben sehr tüchtige Eigenschaften hinter einer wenig anmuthigen Schaale — man kennt sie im Süden leider nicht, weil dorthin in der Regel nicht gerade das beste, selbst von den eigenen Landsleuten gering geachtete norddeutsche Publikum kommt, — aber das fröhliche Lebenlassen, der Kunstsinn mangelt dem Berliner durchaus, und die Versuche einzelner preussischer Könige zur Erweckung sind immer nur Treibhauspflanzen geblieben. Man kann dies noch heute sicher daran erkennen, wie zusammenhanglos eigentlich das Berliner Kunstleben ist. Könnte man den natürlichen

Sinn des Süddeutschen für das Gesetz ruhigen, organischen Wachsens, seine frohsinnige Lebenslust und angeborene Freude an der Lebenszierde, und dann die Reize Oberbayerns mit dem nahen Gebirge, die nervenstärkende Luft, welche die richtige Gelassenheit für das Kunsterzeugen giebt, eintauschen, — könnte man die aus zahllosen Denkmalen lebendig wirkende Kulturüberlieferung, — die in der Mark fast nur noch in der Litteratur besteht, — dazu die folgestrenge Kunstpflege seitens des schönheitsfrohen Wittelsbacher Fürstengeschlechts und sein patriarchalisches Verhältniss zur Kunst, und schliesslich den dadurch herangezogenen Stamm vortrefflicher Künstler ohne Weiteres an die Spree versetzen, dann wäre Grund zur Sorge um eine ernstliche Nebenbuhlerschaft. Ein Kunstaufschwung lässt sich niemals aus dem Boden stampfen, — er gedeiht auch nicht überall, und selbst auf dem günstigsten Boden bedarf er der sorgfältigen Vorbereitungen Jahrzehnte hindurch. Dafür fehlen Berlin die Hilfsmittel quasi der Natur. Der Ausfall der vorigen und besonders der diesmaligen Berliner Ausstellung, an die viel Mühe ergebnisslos verwendet ist, geben den Beweis für diese Lage. Man wird sich auf die Dauer in Berlin auch kaum darüber täuschen können.

Das also ist eine Ursache für den diesjährigen Münchner Erfolg. Die andere liegt in der Verjüngung der Ausstellungsgrundsätze, die einer vorhandenen Müdigkeit des Publikums gegenüber den riesigen Jahrmärkten entgegenzuwirken bestimmt sind. Weder schlechte Beleuchtung noch ein unbehaglicher Lagerraum tödten so sicher die Stimmung des einzelnen Werks als unrichtige Nachbarschaft. In unseren Ausstellungen können Bilder überhaupt nicht zur richtigen Wirkung kommen. Dieser Umstand hat die fadeste Wirkungshascherei, das Fortissimo-Arbeiten bei vielen Künstlern grossgezogen, — er hat auch die Laien verwirrt statt herangebildet und viel zu den ungesunden Zuständen der Gegenwart im Kunsttreiben beigetragen. An die Stelle der Sammlung, des Genusses, des Verständnisses ist die gedankenloseste Urtheilsfexerei getreten, bei der es nur noch auf die funkelnagelneuste Richtung und den aufregenden Erfolg ankommt. Sind doch auch so recht bezeichnend für unsere Zeit aus dieser Ursache jene rauschenden Tageserfolge, die morgen über den eines Anderen vergessen und oft gleichbedeutend mit dem wirthschaftlichen wie künstlerischen Verfall der damit — Beunglückten sind. Eine Ausstellung richtig zu belasten, ihre Theile zu individualisiren, für geistige Uebergänge Sorge zu tragen und damit eine harmonische und feierliche Stimmung über das Ganze zu legen, — das ist eine grundlegende Neuerung des heurigen Münchner Glaspalastes, dessen Grundsätze fortab nicht mehr zu umgehen sein werden.

Eine dritte schon angedeutete Ursache für den Erfolg ist die Sammlung aller vorhandenen Kräfte zum Konzert. Genossenschaft, Secession, Luitpoldgruppe sind vereint und das feste Können der Alten giebt mit dem gährenden Most der Jungen eine wohlgefällige Mischung. Die Secessionsfrage war lange

*C. G. W. Georgi.* Centauren

*Robert Haug.* Kampf im Kornfeld

eine brennende an der Isar. Die Alten, die sich nicht absetzen lassen wollten, — die Jungen, welche hochzukommen strebten und sich zurückgedrängt glaubten, gaben den Kern dieser Frage; das ist Weltlauf und wird immer so sein. Die schäumende Jugend hat sogar für ein braves Philistergemüth etwas Verführerisches, und viel Nimbus hat darum um die Jugendtage der Secession geglänzt. Aber betrachten wir nach der heutigen theilweisen Vereinigung und Versöhnung einmal die Sache ohne jede Parteilichkeit. Haben die Führer der Secession, — ein Uhde, ein Stuck u. s. w., — die schon vorher anerkannt waren, diese Gründung für ihr Hochkommen wirklich nöthig gehabt? Gewiss nicht! An dem Hochkommen streberhafter Nichtkönner mittels gemeinsamen Vorstosses, an der Interessenpolitik gewisser Nichtkünstler hat der Gegenwart indessen nicht das Mindeste gelegen. Es ist entschiedener Unfug, wenn unfähige Elemente mit Hülfe geschickter Züge und unter Deckung durch bedeutende Künstlernamen auf die Oeffentlichkeit Sturm laufen und dabei in solchem Verfolg ihrer eigenen Interessen der natürlichen Entwickelung erheblich schaden. Die Secession hat mancherlei Nutzen gehabt, so lange sie dem Idealismus bei ihrer Gründung treu blieb. Sie hat die schwüle Luft im Kunsttreiben um 1890 gereinigt, Junge wie Alte aufgerüttelt, wirklich Gesundes in der jungen Kunst in den Vordergrund gerückt. Aber welche bedeutende Kunst hat sie denn durchgebracht, — welchen Namen etwa gangbar gemacht? Die Grossen aus ihren Reihen waren doch schon allesammt vorher angesehen! Dagegen hat sie nach der anderen Seite viel gesündigt. Aus ihren Reihen stammen jene gespreizten Jünglinge aus wohlhabenden Häusern, mit Geld, ohne Talent, aber dem Bedürfniss, von sich reden zu machen, welche heute unserer Kunst eine Theilfärbung des

Verwahrlostseins geben, — jene an Können unsäglich armen, an Ansprüchen und Selbstschätzung überreichen Dilettanten, die der ehrliche Künstler aufs Tiefste verachtet, und die leider recht hörbar das Wort führen. Aus unerwartetem Mangel an geeigneten Kräften hat die Secession leichtherzig einer ganzen Reihe von solchen Verderbern des Kunstgeschmacks Thür und Thor bei sich geöffnet, was ihr verhängnissvoll werden musste. Seit die Handlungen der Secession nicht mehr unbeirrt ideal waren, unfähige Elemente bei ihr das Wort führten und so ernste Leute wie Uhde, Stuck u. s. w. nicht mehr den Ausschlag gaben, war desshalb auch Zwietracht in der Secession an der Tagesordnung. Es gährt auch heute noch in ihren Reihen und die Mitgliederschaft gleicht der des geheimen Raths von Venedig, dessen Theilnehmer Keiner genau kannte; die Secession spaltet sich unaufhörlich. Es ist nicht meine Aufgabe, hier der Secession alle ihre schweren Fehler, die zu einem schnellen Niedergang führten, vorzurechnen, aber ich habe auch keine Veranlassung, den Ernst ihrer Lage, das Ergebniss unhaltbarer Theorieen zu verschleiern. Ein solches ist auch die sehr auffällige und nachdenkliche Erscheinung, dass alle die kleinen Lichter, welche in diesen Jahren am Himmel der Secession aufgegangen sind, nach kurzem Flammen in jener schnellen Erlöschung begriffen sind, die mit dem Aufgezehrtsein gleich ist, — dass ein Uhde, ein so eminenter Künstler, selbst in diesen Secessionsjahren an der grauen Vereinstheorie unterzugehen schien? Dass ferner diese Gründung gährender Jugend mit dem so schönen Motto: «Natur» heute durchgängig den Verfall an die unerträglichste Unnatur, an die Nachahmung der schwächsten und ausgewaschensten geschichtlichen Vorbilder darstellt? Man sehe einmal unvoreingenommen die Secessionssäle durch. Sie sehen freilich pikant genug aus; aber das bischen Gute an Schöpfungen darin hat mit dem Geist der heutigen Secession keine andere Berührung als die bloss erhaltener alter Kameradschaft der Schöpfer. Die Secession ist eben innerlich überlebt, — um diese Thatsache ist durch keine Beschönigung herumzukommen. Sie ist zudem ohne jede tiefere Wirkung am Volk bisher vorübergegangen; die gedanken- und gewissenlose Nachäfferei des Franzosenthums, die sie nicht ihrer Losung nach, aber in Wirklichkeit vertreten hat, ist bankerott gegenüber dem Anwachsen einer kraftvollen deutschen Kunst, — bankerott auch gegenüber der so heiss befehdeten «alten» Kunstrichtung, die an Lebensfähigkeit nichts verloren hat. Je schneller darum die geistigen Führer der Secession, die wirklichen Könner, denen die Lenkung der Bewegung aus den Händen gewunden ist und vor deren Kritik die krankhafte Wendung der Lage schwerlich bestehen kann, den Ballast der Mal-Akrobaten von sich abschneiden, — um so besser für ihren Ruf und die friedliche Gesundung unserer Kunstverhältnisse.

*William v. Schwill.* Selbstportrait

* * *

Das Gesammtbild des Glaspalastes von der zeitgenössischen Kunst ist kein übermässig Bedeutendes. Die Grossen fehlen theils, andererntheils sind sie nicht mit glänzenden Hauptwerken vertreten.

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait S. K. H. des Prinzregenten Luitpold.

Franz von Lenbach pinx.

Phot. F [illegible], München.

Portrait der Frau des Künstlers.

Gerade die schlagende Zeiterscheinung, die Blüthe der «Phantasiekunst», — um einen unzureichenden Namen aus Mangel an einem besseren zu geben, — ist nur einseitig vorhanden. Dafür ist aber der Durchschnitt hoch, und er ist harmonisch, und in frischer und fröhlicher Wandlung gesundet unsere weite Kunst sichtbar überall von dem Schwindelgeist, der mehr und mehr die Ausstellungen zu erfüllen schien. Wir dürfen getrost weitersehen. Böcklin hat unendlich gewirkt; die über Zeit und Raum hinausragende Gestalt eines Max Klinger, der soeben in Leipzig mit seinem Olympierbild auch den ersten grossen Malertriumph feiert, — die herzgewinnende Kunst eines Hans Thoma, — der immer mehr zu einem Klinger-Dioskuren in völliger Selbständigkeit heranreifende Franz Stuck, — sie sind ja mit einer Schaar von Genossen wie Hermann Prell und Jüngeren längst die Säulen einer kraftvollen nationalen jungen Kunst, die Geist von unserem Geist und Blut von unserem Blut ist und nichts mit Pariser Pflastertreterei zu thun hat. Bildung des Verstandes wie des Herzens sind in dieser Kunst wieder Grundmauern des Schaffens, und eingesetzt sind wieder als Vorbilder die Gründer unserer nationalen Kunstschätze, Dürer und Cornelius, ohne dass die Gefahr eines Versinkens in deren Zeitschwächen anzunehmen wäre. Dafür hat der «gute» Naturalismus mit zweifellosem Verdienst uns zuviel Malerblut versetzt. — Aber diese aristokratische Phantasiekunst bildet nicht das einzige Zeichen der Zeitwandlung. Auf allen Gebieten rührt sich's. Die erschöpfte naturalistisch-coloristische Bewegung ist im Stillstehen begriffen. Ihr Pädagogisch-Vortreffliches: die Verfeinerung von Licht- und Luft-Darstellung, der reichere Ausdruck an Ton und Bouquet, der grössere Zug — sind einverleibt; die Menge der Maler aber hat bei den Alten wieder solides Handwerk gelernt; — man beachtet wieder das Malbare in der Malerkunst, — die Tonjäger und Valeur-Akrobaten mit dem kleinen Gehirn und dem krampfhaften Pulsschlag nach Aufregungen sind anscheinend zurückgedrängt. Die Welt spiegelt sich wieder im Gemüth des Künstlers und nicht bloss auf seiner Netzhaut, — der Mensch ist selbst in seiner ärmsten Gestalt aus der von den Verfallnaturalisten ihm aufgezwungenen Rolle als stumpfes Modell für Licht und Farbe (und wie verächtlich reden diese Herren stets von der «Modell-Malerei» der Piloty-Schule,

*Orrin Peck.* Damenportrait

die ihnen an blossem Können weit überlegen war!) wieder zu einer Kreatur mit Seelenregungen und menschlichen Beziehungen geworden.

Der Malerei-Socialismus, der aus der Luft weniger moderner Grossstädte wie Berlin, Leipzig, Hamburg, Essen und dazu aus holländischen und französischen Vorbildern destillirt ist und dank dem grossen Können ihrer Urheber echte Kunst im Wesentlichen doch nur in den Werken aus Uhde's und Liebermann's bester Zeit hinterlassen hat, geht reissend nieder; sichtbar schwindet mit ihm die katzenjämmerliche Stimmung eines Kunstjahrzehnts; man spürt unverkennbar überall muthvollen Herzschlag, fröhliches Gedankenwerk, Erkenntniss für die Sphären einer Kunst, welche die Zeit begreift, durchdringt, verarbeitet, aber nicht an ihren äusserlichsten Zufälligkeiten hängen bleibt.

Diese Betrachtung giebt die Hauptwürze für den fesselnden Eindruck des heurigen Glaspalastes und ich glaube, dass er als Denkstein für einen kräftigen Umschwung gelten kann. Interessanter Weise bietet Berlin in der gleichzeitigen Ausstellung dasselbe Bild des Naturalismus-Niedergangs, während der Umschwung dort erst wenig hervortritt.

* * *

*August Holmberg.* Abend

In eine überaus glänzende und gewinnende Form ist diese heurige Bilderschau gekleidet. Was E. Seidl und Lenbach hier geschaffen, ist im Ganzen ein Meisterwerk trotz minderer Einzelheiten. Diese Kuppelhalle mit der bläulichen Athene, den vergoldeten heiligen Widdern, dem Sternenkreis, diese einfache Ornamentik und das Zusammengehen von Altgold mit Weiss und Blau mit den lebenden Pflanzen, — wie traumhaft feierlich umfängt es den Beschauer aus magischem Halbdunkel, als trete er in den Tempel einer guten, friedensinnenden Gottheit! Dann die zur vornehmen Wandelhalle mit alten und neuen Gobelins und nur einem Brunnenbildwerk umgeschaffene Mittelgallerie, — die einen lösenden und erquickenden Ruhepunkt bietenden Kabinette zwischen den Abtheilungen, — das geschmackvolle, isolirende Hängen der Bilder auf sorgfältig berechnetem Hintergrund, — das Bildwerkkabinett, — die retrospective Abtheilung als Ruhesaal, — sie sind so glücklich angeordnet, dass die Betrachtung der Ausstellung einen von Ermüdung anscheinend freien Genuss bietet. Selbst auf die Restauration erstreckt sich dieses Zusammenstimmen: als Atrium eines griechischen Hauses mit neutraler Tapete zwischen weissgelber Fassung und Hermen angeordnet, ist sie von ruhiger und angenehmster Wirkung. Von den Kabinetten ist das arabische von Bredt hergestellt; ein Meisterwerk von Geschmack der Dülfer'sche Vorraum im Empire-Stil, welcher mit Violett, Weiss und Silber die etwas

*Adolf Echtler.* Peccatum

armen und kahlen Formen dieses Stils glücklich belebt zeigt. Die beiden kunstgewerblichen Kabinette von Dülfer und Fischer sind in den Möbeln, Gebrauchsgegenständen, Bucheinbänden, Gläsern, Stoffen kleine Museen für sich, in denen viel Köstliches zu finden ist; der Versuch zu neuen Stilweisen ist mehrmals — in den Decken, Obrist'schen Stickereien, einzelnen Möbeln z. B. — recht erfrischend. Aber als Räume drücken die Zimmer durch ein Zuviel, so dass die Unterbringung der Arbeiten aus dem Kleinkunstgewerbe in einem Raum für sich vortheilhafter gewesen wäre. Diese beiden Zimmer mit ihren «neuen Stilversuchen» scheinen, vielen mir entgegengetretenen Aeusserungen nach, als eine Art Wunder dieser Ausstellung betrachtet zu werden, was mir sehr bedenklich und voreilig däucht. Denn ein grosser Theil dieser Motive ist französischen und englischen Ursprungs und sie können danach wohl als blendende, aber nicht als ernsthafte Erfindungen anerkannt werden. Nachdem unser Kunstgewerbe lange ganz unfruchtbar gewesen ist, entwickelt es seit wenigen Jahren eine wahre Tropenüppigkeit. Aber es bleibt eben unter fremdem Vorbild, das in eine für uns taugliche Form umzuprägen selten Einer sich Mühe giebt. Beschaut man parteilos sich alle diese, mit dem Anspruch des Neuen auftretenden Sachen, so fällt einem unwillkürlich der sehr edle Maler Fludribus aus Scheffel's «Trompeter von Säkkingen» ein. Der Dichter lässt in seinem grotesken Humor diesen Kunden auf den schuftigen Raphael schimpfen,

welcher ihm, — dem Fludribus, — seine herrlichsten Eingebungen schon vor mehr denn 100 Jahren geraubt hat. Auch ein erdrückend grosser Theil moderner symbolischer Malerei und gleichen Kunstgewerbes hat mit dem edlen Fludribus zu toben ein Recht, dass der französische und noch mehr der englische Symbolismus ihm seine neusten Eingebungen — vorher weggenommen hat, — wie das u. A. jeder Durchblätterer der englischen Kunstzeitschrift «Studio» in ihren verschiedenen Jahrgängen selbst feststellen kann. Wenn irgendwo bei uns z. Z. Mangel an Sachkenntniss und Verworrenheit bei der Kritik herrscht, dann auf diesem Gebiet des Kunstgewerbes gewiss. Die Grundlage für dessen Zierformen liegt naturgemäss in unserer heimischen Fauna und Flora, bei den Vorbildern der bedeutenden

*Hubert von Heyden.* Hühnerhof

Werke aus unserer Vergangenheit (von denen sich wahre Meisterwerke schon in den ältesten Miniaturen befinden!), bei parallelen Vorbildern des Auslands, sobald ihre Motive nur analog unserer Denk- und Gefühlsweise umgebildet sind. Für den, der diese beiden Zimmer durchmustert hat, brauche ich den Vergleich damit nicht zu ziehen. Es ist hier noch soviel Unselbstständiges, Unverarbeitetes neben einzelnem Guten, dass von einem wirklichen Erfolg nicht die Rede sein kann. So entnervt, schwammig, so phantastisch-zerfahren ist der deutsche Geist vom Ende des 19. Jahrhunderts auch nicht, wie die Dekorationsgrundsätze im Ganzen erscheinen lassen. — Die «retrospective Ausstellung» im Glaspalast, d. h. der Ueberblick über die Kunstgeschichte in Meisterwerken, gehört nicht in den Rahmen dieser

Franz von Defregger pinx



Ein Kriegsrath 1809.

Friedrich Karl von Uhde pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofschauspieler A. Wohlmuth als Richard III.

Zeitschrift. Der Gedanke dazu war nicht glücklich, weil eine Ausstellung hier mit keinem Museum wetteifern kann; und in der That macht denn auch dieser dekorativ sonst sehr gelungene Theil den Eindruck der Willkür und — des Missgeschicks. Heute, wo die sogenannte «moderne» Bewegung auf einem bedenklichen Punkt steht, muss es doch als ein sehr boshafter Zufall gelten, wenn die Franzosen und Engländer, welche den Anstoss für sie gaben, durch schwache Werke in einer unverdient schlechten Beleuchtung erscheinen; das wird manchen Nimbus zerstören, — um den es im Uebrigen nicht schade ist. Der Grössenkult hierin ist vielfach recht albern. Denn was soll man für eine Gegenkritik auf den Lippen haben, wenn einem gelegentlich der kaltsinnige Macher Manet, dessen

*Alfred Kowalski-Wierusz.* Am Bache

Geschick durchaus zugegeben werden soll, auf's Höchste gepriesen wird, und besagter Lobredner verstummt, wenn man ihn frägt, was er vom ersten Vorläufer der deutschen modernen Bewegung, von Teutwart Schmitson, hält, dessen Namen — ein so bedeutender und feuriger Künstler daran hängt — er meist nicht einmal kennt. Ich habe diesen boshaften Versuch schon wiederholt mit dem gleichen Erfolg gemacht. Aber das ist ja eines der vielen traurigen Zeichen vom deutschen Undank gegen seine nationalen bedeutenden Künstler; so ist es gerade Recht, wenn der schnorrerhafte Auslandskult mit jedem durchtriebenen Farbenreiber einen Stoss erhält.

* * *

Einen Umschwung zeigt die Ausstellung, wie ich schon erwähnte, der sehr bezeichnend ist. Die deutsche Kunst war immer eine solche geistigen oder gemüthvollen Inhalts und von einer Weltbetrachtung, an der mehr das Herz als die kritischen Sinne Antheil hatten. Während die ältere Kunstrichtung vollkommen auf diesem nationalen Boden stand, gehört ihm von der jüngeren, der «modernen», nur ein bestimmter Zweig, die Phantasie-Malerei, an. Diese ist denn auch lebensfähig geblieben, zu wachsenden Resultaten gelangt, wie das naturgemäss ist, da sich nur natürliches Gewächs in allen Dingen der Welt, aber keine Treibhauspflanze, zu halten vermag. Wie wäre andererseits ein so sicheres Anwachsen von Franz Stuck, diesem fremdartigen mixtum compositum aus einer neuartigen Auffassung der Antike und deutscher Waldphantastik denkbar; umsomehr als seine Abgeschlossenheit gegen den Durchschnittsgeschmack, seine strenge Eigenart, seine schillernde Veränderlichkeit Caviar fürs Volk und diesem nicht schmackhaft ist. Aber wo das Volk nicht versteht, da fühlt es doch dunkel, und so fühlt es in Stuck das Verwandte, wie es das Gleiche in Böcklin und Klinger gefühlt hat; eine verständnissdurchdrungene Bewunderung ist für das Volk gar nicht nöthig, um sich in Scheu vor einem Künstler zu beugen, vor allem, um den satirischen Witz in seinem Munde zu verschliessen, von dem die Naturalisten ja ein Lied zu erzählen wissen. Stuck's «Verlorenes Paradies» ist eine Neubearbeitung früherer Themen, und es ist interessant, wie der Künstler in der Darstellung des Engels und des scheu davon schleichenden Menschenpaares an innerer Kraft und an Formengefühl gewonnen hat, so dass dies Bild unbedingt zu seinen Hauptwerken zu zählen ist. Auch aufgebaut ist es mit einer Sicherheit, die selbst bei Stuck hier hervorgehoben werden muss. Der sehr bewegliche Künstler ist als Kolorist von seiner früheren lichtfrohen Art jetzt im Zusammenhang mit einem Zeitzuge zur Schwarzmalerei gekommen, die mir persönlich weniger behagt als die frühere. Das dämpft die mächtige Wirkung des Bildes etwas ab. Welche feinen Geburten Stuck'scher Kunst dagegen, wie einwandfrei und schlicht-monumental sind das meisterhafte Selbstbildniss und die dämonische Beethovenmaske — ist auch die kleine Skizze zum Bacchanal, das als Entwurf und als Farbenkonzert den Malern besser gefallen wird, als das Paradies! Stuck hat die Sinnlichkeit aller starken Temperamente, und er hat wie Böcklin den Muth dieser Sinnlichkeit, die feuergleich in den Adern seiner Kunst loht und vom Herzen wuchtig auf und nieder gepeitscht wird. Das macht den berückenden Zauber seiner monumentalen wie Kleinkunst aus, — es ist immer Menschenblut darin, — und das hält ihn und seine Art jung, obgleich sie längst zur Manneskraft gereift ist. — Wie ruhiger, wie zahm und fast philiströs gegenüber Stuck's schäumender Daseinslust wirkt dagegen, und doch wie anmuthig, eine eigenartige Eingebung von Raffael Schuster-Woldan, dessen Kunstdrang in den letzten Jahren immer reinere Formen gewann. Ein Triptychon: «Auf freier Höhe.» Eine einsame Berglandschaft, ein liebreizendes nacktes Weib, ein bekleideter bärtiger Mann,

*Albert Schröder.* Der Leibwachposten

*Hugo Bürgel.* Morgendämmerung

der hinter ihr sitzend andächtig einen Kuss auf den blühenden Nacken haucht. Das Bild ist sehr einfach gedacht, sehr schlicht, theilweise sogar uninteressant, mit nicht vielen aber ungebrochenen Farben gemalt und durch die geschickt angebrachten beiden Vorhänge sehr anspruchslos getheilt und gegliedert. Und doch wirkt es nicht als Inhalt bloss, sondern auch mit durchtriebenen Malerinstinkten vom Kontrast, vom Uebersinnlichen als dem Treibenden in aller Kunst. Es ist andächtige Menschenseele, nicht blasirte Handgelenkvirtuosität darin. — Der farbig gedachte, nur nicht genug vertiefte «Märchenzauber» von Neuhaus — linienschöne Radierblätter des Worpsweders Vogeler, — sehr reizvolle Dichtungen voll feinen Stilgefühls von Dasio, der auch noch zu den Zukunftshoffnungen der deutschen Kunst zählt, — Thoma's längst bekannte herrliche Lithographien mit ihrer stammelnden Grösse alter, ungefüger, herzpackender Bardenpoesie, — selbst L. v. Hofmann's farbig wundervolle Abdrücke von der reichsten Palette der Gegenwart, — so skizzenhaft diese sind, so wenig ernst als Schöpfungen sie betrachtet werden können, aber doch so fesselnd als Goldader eines strotzenden Talents, — seien nur rühmend weiterhin genannt.

«Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein», möchte man mit Faust sagen, wenn das Auge von diesen echten Symbolisten, denen das Ueberwelten-Träumen seelisches Bedürfniss und Nothwendigkeit ist, zu den falschen schweift, — jenen weltklugen Leuten mit dem schnellen Blick dafür,

*Leo Putz.* Vom Tod zum Leben

dass der Naturalismus abgewirthschaftet habe und nun eiligst das neueste Modejournal verschrieben werden müsse, um nicht zurückzubleiben. Klinger, Stuck, Thoma, Böcklin beherrschen das Feld, — ergo wird kurz entschlossen Phantasiekunst gemacht. Wie schade, dass die eiskalt ergrübelte Augenblendung nur leider nicht vorhält, weil eine Kleinigkeit vergessen ist: die selbst- und weltvergessene Lust am Bilden um seiner selbst willen, gleichviel ob's einen zweiten freut. Leider muss man heute den einst mit so glänzender, wenn auch etwas äusserlicher Begabung an die Oeffentlichkeit getretenen Albert Keller dazuzählen. Solange er sich an die Natur hielt, schuf er solide Kunst, von der man ernsthaft reden muss; seit die Natur vom Programm der modernen «naturalistischen» Bewegung abgesetzt ist, schwört auch er auf die durchtriebenste Unnatur. Er ahmt jetzt die wegen ihrer Manier gering geachteten Meister des italienischen Renaissance-Verfalls nach und versetzt sie mit Pariserthum. Man werfe nur einen Blick auf seine heurige «Versuchung», — sie sagt Alles und man braucht von ihr nicht ein Wort mehr sagen. Sie ist gleichsam ein Symptom von einem vorhandenen Krebsschaden in der Münchner Kunst, nämlich der «Konzertmalerei», welche als ebenso ungesunde wie unerträgliche Zeiterscheinung unter den jüngeren Künstlern sich breit macht. Wehe dem aber, den Keller's blendendes Auftreten besticht, und der nicht so gewandt und Weltkind wie er es in jeder Beziehung ist, sich von dieser Richtung verführen lässt! Sie leitet unmittelbar zum künstlerischen Selbstmord, wenn der an sie Verfallene nicht Riesen-Energie besitzt. Bei Habermann, der neuerdings, wenn auch in vornehmerer Weise, in dieser Richtung steuert, kann man nach seinen früheren Proben von einem schönen und maassvollen Talent ein baldiges Besinnen erhoffen, — und der gleichfalls mit seiner «Scheherezade» und dem Geschmack des Trödelhaften darin in der Konzertmalerei anscheinend versumpfende Slevogt ist seinem robusten und tüchtig gemalten Damenbildniss nach in Wirklichkeit noch nicht so entnervt, als diese Erzählerin von Boccaccio's schönsten Kapiteln der centi novelli im Schlafzimmer eines ungarischen Wüstlings, — Verzeihung! «Scheherezade» steht ja im Katalog, — schliessen lässt. Hierl-Deronco's «Fandango» zeigt gleichfalls die verhängnissvolle Bahn bewusster Manier; man kann von diesem Bild überhaupt nur sprechen, um eine Warnung vor falschen Theorieen auch mit Beweisen zu belegen.

*Ludwig Willroider.* Landschaft

Charles J. Palmié pinx.

An der Wörnitz.

Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf freier Höhe.

Auf dem Darstellungsgebiet der religiösen Bilderwelt herrscht seit einigen Jahren eine merkliche Zurückhaltung, wofür wohl Gründe socialer Natur maassgebend sind. Wir finden auch heuer nicht viel des Erwähnenswerthen davon im Glaspalast. Nur Zimmermann hat in seinem «Joseph und Jesus» eine seiner vielen, so still-bescheidenen als zart und sinnig wirkenden Schöpfungen gesandt, und Firle eine trüb gefärbte, etwas matte «Heilige Nacht» als Triptychon im Uhdestil, die mit seinen früheren, besser gelungenen Bildern nur die Sorgfalt, aber nicht die Güte einer, wenn auch eng gebundenen Farbe gemeinsam hat.

*Marie Lautenschlager.* Ruhe

Dagegen ist Uhde sehr bemerklich. Man kennt den einstigen Siegesflug des Künstlers, der zu unseren Höchstbegabten zählt; sein Name war kaum, dass er in die Oeffentlichkeit trat, in aller Munde. Seine Malerei war neu und glänzend, seine Art eindringend und gemüthvoll bis zur Schaffung des «Abendmahls» etwa. Da brach er mit einem Male ab — und er, der einen ganz eigenen Stil sich geschaffen, ahmte in seiner «Grablegung» zuerst und dann von Bild zu Bild die äusserlichen Beleuchtungseffekte der Spätrenaissance-Italiener nach. Seitdem gelang ihm nichts mehr; es war ein völliges Versagen, das jeden Freund Uhde'scher Kunst bedrückte, und nun schon Jahre lang andauert. Dabei ist die Eigenthümlichkeit, dass die Oeffentlichkeit, die einst für seine grossen Meisterwerke fanatische Worte des Hasses oft hatte, heute seine Fehlgriffe lobt; freilich in jener niederträchtigen Weise, die etwas Tödtliches hat. Dabei schaut überall in Einzelheiten ein Künstler von hohem Können aus diesen flauen und müden Gebilden heraus. Man vergegenwärtige sich einmal, wie meisterhaft Uhde früher komponirte, welch' reiches Orchester seine vieltönige Farbe in sich trug, und welch' eine lebensvolle Welt mit dem warmen Sonnenschein eines tief und still in sich selbst ruhenden Gemüths seine Darstellung in vollen Accorden offenbarte — und vergleiche es mit dieser «Himmelfahrt Christi». Wie bedeutungslos ist hier die Kompositionslinie, — wie unschön betont der Vorgang, — wie flau und fahl ist diese ohnmachtbleiche Farbe, — wie unmöglich hängt der Heiland auf der Wolke! Und doch, betrachtet man dagegen diese ergriffenen Physiognomieen, diese wunderbar erlauschten Bewegungen der Einzelgestalten, so kommt man zu dem Ergebniss, dass kein Zweiter in Deutschland z. Z. Derartiges machen kann, und ist doppelt bedrückt von der unfruchtbaren Verirrtheit und dem selbstmörderischen Eigensinn eines unserer Grössten. Wenn einer die Fähigkeit hat, dem Erschöpftsein des Naturalismus durch sein Können zu entgehen, so ist es Uhde, der ja nur eine mittelbare Beziehung dazu hat, und doch vergeudet er seine Kraft seit Jahren erfolglos um Monumentalgestaltung in längst veralteten Stilen. Uhde ist ein Stück Künstler-Tragik aus der Gegenwart, das man nicht

Geschmack und lebensvoller Kunst gleich ausgezeichnet sind zwei Damenbildnisse von Orrin Peck und Raffael Schuster-Woldan, die ihre Vorbilder bei Reynold's suchten und trotz der Stilmarotte die lebhafteste Beachtung verdienen. — Der Herr und Meister auf diesem Gebiet, und diesmal der ganzen Ausstellung selbst, aber hat ein eigenes Kabinet errichtet, in dem der fahlgrüne Tapetengrund, der breite goldgrüne Fries, alte goldbeschlagene Truhen mit rothem Sammetbezug und die Bilder zu einem bestechenden Eindruck zusammengehen. Es ist in diesem Raum viel mehr vorhanden, als die Menge vermuthen lässt. Lenbach hat einmal das auf seine eigene Art zugeschnittene Schlagwort gebraucht, dass Kunst Geschmack sei. Was die Koloristik dieser Tafeln, — diese scheinbar so willkürliche und dann wieder so einfache, im Grunde aber so gesetzmässige und so zusammengesetzte Tongebung anbetrifft, so ist sie wie seine Auffassung von höchstem Geschmack, den er nur sehr selten verfehlt. Seine «Salome» von diesem Jahr mit dem Goldhaar und dem stupend gemalten Schleier auf Braunroth, — die beiden entzückenden Damen-Bildnisse — der Herr mit dem Kind, — der Offizier mit dem Knaben sind Perlen darin. Aber hier ist Lenbach doch nur ein Rivale von Tizian, Velasquez, van Dyck, Rembrandt. Seine besondere Meisterweise dagegen ist die im Auge gesammelte Charakteristik, die sichtbare aber nie entblösste, sondern hinter Schleiern ruhende Menschenseele. Ich glaube, das wird seine geschichtliche Note werden, wie es ihn auch zum Grössenmaler einer bedeutenden Epoche gemacht hat. Auch hierfür sind die beiden Frauenbildnisse, das des Dichters Allmers, vor allem das des greisen Prinzregenten bezeichnend, welch' letzteres eine Perle gleich dem Hohenlohe-Kopf im Berliner Glaspalast ist. Wie verlegen haben die übrigen Künstler der Ausstellung sich mit diesem bis ins Kleinste ausgemeisselten Kopf und mit den physiognomischen Schriftzügen der Falten abzufinden gesucht! Jedem Fältchen ist Lenbach mit der schmeichlerischen Patina verwachsener Töne wie ein Jäger auf der Fährte nachgegangen, — er liest darin sicher die Erfahrung eines langen Alters und doch liegt hier nicht der Angelpunkt für die frappante Lebenswahrheit: er liegt im Blick und in der Haltung, die Ausdruck eines vom Alter ungeschwächten Temperaments und ungebeugter Willenskraft sind. Diese Augen allein wären geeignet, den Dargestellten erkennen zu lassen, so schlagend sind sie erfasst und so physiognomisch individualisirt, und kein Menschenkenner als künftiger Beschauer könnte im Zweifel sein, dass der Träger eine Ausnahme-Persönlichkeit gewesen sein muss. Der glanzvolle Stil der Lenbach-Technik, seine Uebersetzungskunst aus der Wirklichkeit in die Dämmerungen transcendentaler Stimmung ist eigentlich gar nicht das Wesentliche. Dass der heurige Bismarck daneben misslungen ist und manche der kleineren Tafeln nur Gelegenheitsarbeiten, will dabei nichts sagen. — —

Nirgends verräth sich der Umschwung und das kräftige Erwachen lebensfähiger Kunstanschauungen so sehr als beim Sittenstück; und das ist wichtig, denn dieses vertritt die Kunstliebe und den Kunstgenuss der grossen Menge der Laien. Das Sittenstück stand in den 60er bis zum Anfang der 80er Jahre hinein mit dem Münchner und Düsseldorfer Realismus bei uns in hoher Blüthe, — es verlor in der zweiten Malergeneration etwas an Frische und erhielt einen sentimentalen Anstrich, — es entwickelte sich aus seiner Technik nicht recht fort. Aber in ihm am weitesten und offensten lag doch die humorvolle Sonnigkeit und die Innigkeit unseres Volkslebens, während die romanischen Völker, — ich erinnere nur an Meissonier, — über äusserliche Macherei nicht hinauskommen. Gegen dies

Hugo von Habermann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herodias.

ganze Gebiet als gegen die Illustrations- und Anekdotenmalerei, die doch in der geistigen Natur unserer Rasse vollkommen begründet ist, hat sich der stärkste Ansturm der modernen Bewegung gerichtet, und es schien lange: mit Erfolg. Aber man kann mit blosser Beleuchtungs- und Farbendarstellung, — so modern, unmittelbar, so nervös - gesteigert in der Wirkung sie sein mag, — doch nicht die menschliche Natur umkehren. Uhde und Liebermann als bedeutende Künstler haben nie die seelische Existenz, die Beziehungen des Menschen zu seinesgleichen und zur Umgebung verleugnet, ihre Nachfolge umsomehr, je mehr die Talentlosen, Geistesarmen und Faulen sich an die anscheinend so bequeme Theorie drängten. Nur der malerische Eindruck von Mensch, Thier und Landschaft war noch erlaubt als Kunst darzustellen; die Anekdoten - Malerei war verächtet; der Mensch — und diese Richtung brüstete sich mit socialem Mitleid! — eine stumpfsinnige Bestie ohne jede edle Regung. Während in Wirklichkeit jeder harmonisch Gebildete auch den Aermsten kritisch und geistig betrachtet und ihn «empfindet», stellte sich diese Pinsel-Jeunesse dorée auf den stumpfen Standpunkt des Arbeiters. Natürlich hatte diese Theorie nur zu verdecken, dass es sich um sklavische Nachahmung französischer Kunst handelte. Der folgerichtige Erfolg ist der, dass nach wenigen Jahren diese «Eindrucksmalerei» bis auf ein paar ernsthafte Werke innerlich fertig ist und heute schon derselben Missachtung begegnet, die sie der sog. Anekdoten - Malerei aufzudrücken suchte. Denn die Anekdoten-Malerei ist nie im Herzen des Volkes ausgestorben, — die Eindrucksmalerei dagegen ist nicht einen Schritt näher an das Volk gekommen. Thatsache ist, dass die Intelligenten unter den modernen Wirklichkeitsmalern längst die bloss gegenständliche Darstellung verlassen und wieder ein seelisches wie geistiges Leitmotiv suchen. Die Welt beginnt man wieder mit dem Herzen aufzunehmen, wie dieser Glaspalast sichtbar macht. Und das ist ein sehr bedeutsames Zeichen. Denn hier markirt sich die Gesundheit, die ungeschwächte Kraft eines Volks.

*Hans Thoma.* Giardiniera

Nehmen wir bei dieser Gelegenheit einmal den Handschuh auf, den die unreifen Knaben der «Vorgeschrittenen» unserer Kunst mit dem Ausdruck: «Anekdoten- und Süss-Malerei» hingeworfen haben. Betrachten wir die Welt der monumentalen Kunst, einer tiefgründigen Phantasie, einer technisch

hochentwickelten Feinheit-Malerei in Bezug auf ihre Wirkung und ihren Wirkungskreis, so kommen wir zu dem überraschenden Resultat, dass ihr Publikum in Deutschland, d. h. das der ernsthaften Kenner und Liebhaber, kaum 1000 Personen zählt. Die Uebrigen reden mit, kaufen mitunter unter dem Druck eines Ruhms, — sie haben aber kein innerliches Verhältniss dazu, weil ihnen die Vorbedingungen eines hochgesteigerten Nerven- und Seelenlebens fehlen. Der Kunstsinn um der Kunst willen ist viel seltener als man denkt, — was wir Kunstmenschen nur leicht vergessen, weil wir uns fast ausschliesslich in verwandten Kreisen bewegen und schliesslich alles danach beurtheilen. Für diese 1000 hat die Kunst bei allem Genuss nicht übermässig hohen erzieherischen Werth, weil sie in Litteratur und Wissenschaft unmittelbare Quellen aufzusuchen pflegen. — Damit vergleiche man einmal den Wirkungskreis dieser «Anekdoten- und Süssmaler». Zehn Millionen deutscher Bewohner ist schwerlich zu hoch gegriffen. Die Wirkung derselben in den Ausstellungen und Kunsthandlungs-Schaufenstern ist belanglos gegenüber der durch die Millionen Vervielfältigungen, welche sowohl von den Kunstanstalten jährlich zu den Sortimentern wandern, dort in den Schaukästen umlagert und gekauft werden, als auch in den deutschen Familienblättern erscheinen; die blosse Abonnentenzahl derselben wird, mit einer Million gerechnet, dem richtigen Resultat ziemlich nahe kommen, — wobei die Lesezirkel nicht einmal gerechnet sind. Der statistische Beweis spricht für sich eine sehr beredte Sprache. Und nun der praktische Gesichtspunkt. Die Erziehung aller Kreise wird in der Schule und Familie auf jenen Idealismus angelegt, der mit der Erhaltung von Familie und Gesellschaft identisch ist. Diesem Idealismus steht täglich das praktische Leben, — sei es als persönlicher Vortheil, sei es als egoistischer Genuss, — entgegen.

*Eugen Spiro.* Doppelportrait

*E. Harburger.* Selbstportrait

Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Menschenfresser.

Es sucht ihn zu untergraben und der allmähliche Verderb umstrickt thatsächlich sehr viele Individuen. Der Untergang der Gesellschaft wäre unvermeidlich, sobald dieser Verfall Einzelner das Uebergewicht bekäme. Was erhält den Idealismus der grossen Masse? Die Kirche beherrscht das Volk nicht mehr, — die Litteratur hat bei Männern in Deutschland nur geringes Interesse, — aber die «Süssmalerei» kriegen sie in jeder Form zu sehen. Und hier ist Keiner so roh — und namentlich die empfängnissfrische Jugend in den bedenklichen Jahren starker Triebe nicht, — dass das Familienidyll, der poetische Vorgang, eine männliche oder weibliche Idealfigur, und sei es das «träumende Mädchen im Lenz» oder der vor der Geliebten «knieende Jüngling» eindruckslos vorüberginge. Der Vorstellungskreis junger oder halbgebildeter Menschen, überhaupt wohl der Meisten, ist nur sehr begrenzt und ein «schöner» d. h. idealer Eindruck haftet deshalb tief. Darin liegt der ungeheure moralische Werth der «Anekdoten- und Süssmaler» eingeschlossen. Was der Schullehrer für die Jugend ist, sind sie für die späteren Jahre. Die Reinheit der Familie, die Tugend unserer Frauen und Töchter, die anständige Gesinnung der Männer, — also die Eigenschaften, auf denen die Grundmauern der Gesellschaft ruhen, — spiegeln sich in ihren Werken, und ihre Werke wirken unaufhörlich erzieherisch und mahnend auf die zurück, welche ihrem Interessenkreis nach auf andere Massenerziehungsmittel nicht reagiren. Das ist doch sehr nachdenklich, und dass es immer vergessen wird, ein Beweis, welche Verwirrung in den Geistern bei uns herrscht. Dass die Moralanschauungen von Zeit zu Zeit, um nicht zu starren Formeln zu werden, einer Erfrischung bedürfen, ist gewiss, — dass die moderne Bewegung hier ein kleines Verdienst hat, ist — vielleicht — zuzugestehen. Aber die Theorie der Letzteren im ganzen Entwicklungsverlauf und in ihrer Uebertragung auf die Kunst ist der vollkommene Selbstmord. Gottlob, dass das unverdorbene Volk mit seinen frischen Sinnen und seinem ungeschwächten Herzschlag sich erfolgreich gegen die frivolen Beglückungstheorien der Tonfexe, Valeur-Akrobaten und Konzertmaler gewehrt hat! Ist doch für ihre Hohlheit in geistiger und Schlaffheit

*Hugo Vogel.* Portrait der Frau von M.

Guido von Maffei. Angeschossener Keuler

in physischer Beziehung kaum ein Umstand bezeichnender als das völlige Fehlen des urdeutschen Humors in der Gesammtheit ihrer Arbeit.

Immer noch der erste unter den volksthümlichen Malern ist der Altmeister Defregger. Sein berühmtes «Speckbacherbild», sein «Abschied von der Alm», eine «Berathung unter Hofer's Vorsitz während des Tiroler Befreiungskampfes» sind da. Namentlich die beiden letzteren äusserst schlicht in der Malerei. Welch' goldiger Schimmer der Volksseele leiht diesen Tafeln eine unverwelkliche Jugend! Und wie weit baut sich menschliches Glück und bürgerliche Heldengrösse vor dem inneren Auge gleich um diese spezifischen Tiroler Geschichten auf, deren Bewerthung längst feststeht. Um eine Perle aus der «Süssmalerei» herauszugreifen: Mathias Schmid's junger Mönch mit der Guitarre bei der Sennerin auf der Almhütte, die sein Liebeslied mit der Zither begleitet, indessen ihre Augen eine heisse Sprache reden. Dazu der oben im Schlafraum ungesehen und eifersüchtig lauschende Knecht. In Malerei, Zeichnung, Bau, Erfindung nichts, was nicht längst traditionell wäre, und doch ruht in diesen sentimentalen Melodien eine warme Anziehungskraft

Fritz Strobentz. Junge Liebe

Karl Seiler pinx.

Phot. F Hanfstaengl, München.

In einem oberbayerischen Wartesaal.

August Dieffenbacher pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Schwärzers Ende

durch den Ton jugendlicher Herzenstragik, die hier tändelnd sich vorbereitet und unser Gemüth fesselt. Anderer Art und vielleicht noch gewinnender ist ein neues, sehr duftig gemaltes Bild, auf dem F. A. von Kaulbach den Grazien ein holdseliges und bethörendes Opfer bringt: ein Reigentanz von zehn bildhübschen, eleganten, mit gewinnendster Anmuth ausgelassenen jungen Mädchen in der reizendsten Blüthe. Wie geschickt ist das schon gemacht, wie studirt und berechnet, so dass man im guten Sinne von technischer Tadellosigkeit reden kann, — und doch mit wie feiner Poesie dazu sind die Typen aus der gemeinen Wirklichkeit herausgehoben und wie geistvoll Character und Temperament ausgedeutet! Wirft man dieser Kunst von gewisser Seite die starke Idealisirung als unzulässige Entfernung von der Natur vor, dann — ja, welch' tödtliches Verdammungsurtheil sprechen jene Herren über ihre eigene Kunst damit aus, auf deren Programm die manieristische Unnatur als «Neustes» steht und in deren technischen Mitteln weder von natürlichem Können noch ernster Arbeit etwas zu finden ist. — Solcher Werke älterer und moderner Färbung sind viele auf der Ausstellung. Ich nenne nur des vielverheissenden G. Hackl «St. Vincent» mit seiner schönen grossen Tongebung, dann Holmberg, Raupp, Cederström, den heuer etwas nüchternen Echtler, dessen «Peccatum» nicht recht begründet ist, Bokelmann, Breuning, dann Kley und F. F. Koch mit koloristisch interessant behandelten Stücken, neben denen mir auch die hier besser als im Vorjahr in Berlin hängende «Toilette» von Tyrahn mit ihrer intimen Stimmung mehr gefällt, — Meyer-Mainz, Höcker mit dem bestechend gemalten, nur als Motiv schauerlich geistreichen Harlekin, der eine Pfauenfeder auf der Nase balancirt, Georg Schuster-Woldan's «Menschenfresser», — Simm, Buchbinder, Gaisser, Seiler, A. Seitz. Bei den Jüngeren von ihnen wiegt noch die Lust am Gegenständlichen, an der Lokalstimmung stark vor, — sie wissen Seele und Charakter noch nicht sicher und nicht immer zu finden, aber die solide Arbeit und die ehrliche Mühe verdient Anerkennung und verbürgt Weiterentwickelung. Ist doch für einen grossen Theil der Jugend ein schlimmer Punkt,

*J. Schmitzberger.* Aufhüttenjagd

*Johanna Kirsch.* Im Sommer

*Otto Lang.* Consummatum est

dass sie in den besten Jahren von den verführerischen Theorieen des Naturalismus gefangen, erst allmählich die Hohlheit der heute glücklich bei der Konzertmalerei gestrandeten Bewegung durchschauten. Das los zu werden, erfordert viel Selbstüberwindung und viel Geduld, denn die Welt, in der ein Künstler lebt, lässt sich nicht wie ein Rock wechseln, sondern wird Fleisch und Blut und ist nur allmählich zu wandeln. — Ein Akt im Waldbach mit ausgezeichneter Luftbeobachtung von Lossow, — das Beste, was ich je von dem verstorbenen Künstler sah, — eine ähnliche Arbeit von Kowalski seien hier noch genannt. Eine besondere Stelle verdienen Harburger's mehr gezeichnete als in ihrer dünnen, tuschartigen Farbe gemalte oberbayerische Stücke mit ihrem köstlichen Humor und Oberländer's längst bekannte, prächtige Erfindungen. Wo ist der goldige Humor dieser Künstler unter dem jungen Geschlecht geblieben? Man sucht heute vergebens nach Zeichen dieser Seelenkraft. Blättert man zwei Jahrzehnte der «Fliegenden Blätter» durch, so sieht man immer mehr an die Stelle fideler Weltkritik und urwüchsiger Daseinsphilosophie gestellte Photographieen, fade Ton- und Situationsdarstellungen getreten, die mit glasigen Augen um Beifall coquettiren. Selbst der Humor der Begabtesten, eines Stuck, Strathmann, ist etwas pessimistisch, und Hengeler, der hier auch ausstellte, hat einen preussisch-essigsauren Zug. Es altert eben mit diesen Defregger, Knaus, Vautier, Harburger, Oberländer, Busch — um es mit den Worten des Chronisten Ekkehard von St. Gallen zu sagen ... «ein heiliger und Gott wohlgefälliger Senat erprobter Männer». — —

*Ludwig Gamp.* Der Geisbub

Paul Meyer-Mainz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Klatsch.

Leopold Schmutzler pinx.



Bacchusfest.

*Paolo Troubetzkoy.* Nach dem Ball

Am festesten Fuss gefasst hat — und das bisher nicht zu ihrem Heil — der Naturalismus in der Landschaftsmalerei, wo er auf die Technik geradezu umstürzend eingewirkt hat. Sein Wirklichkeitssinn, seine nervöse Empfänglichkeit für die atmosphärischen und Beleuchtungs-Erscheinungen, sein Interesse für das Kleine in der Natur haben nicht allein neue, sondern auch bewegliche Ausdrucksformen gefunden, — sein Beobachtungsgrundsatz, dem naturwissenschaftlichen nachgebildet, hat den Auffassungsstandpunkt verkehrt. Er sucht nicht mehr die schöne, charaktervoll abgeschlossene Natur, vielmehr ihre stoffliche Wirkung wiederzugeben. Das giebt seiner ganzen Arbeitsweise etwas Experimentelles, das nur die Begabtesten — Liebermann, Schönleber, Bracht — zu überwinden wissen, die Uebrigen nur einmal ausnahmsweise. Es gelingt ihm fast nie, den genius loci in einer richtigen Färbung zu treffen, wahrscheinlich, weil er nicht an den genius loci glaubt, für den sein Seelenleben zu ernüchtert ist. Und doch kann keine Landschaft ernstlich ohne einen solchen bestehen. Man betrachte einmal die so nüchternen alten Holländer, welche genau wussten, dass es auf die schweigsame Beklommenheit vor der Natur und ein umtastendes Versenken in ihre Gesammterscheinung ankommt und dass bei einer solchen nicht nur die Detailform, sondern auch Licht- und Luftleben ihre Geltung durchaus finden können, z. B. Ruysdael, Hobbema. Böcklin wurde einmal von Schack vor einer eben angelegten Waldlandschaft träumend überrascht, fuhr erschreckt auf und gestand dem Grafen, dass er seit Tagesanbruch so sitze und in diesen Zauberwald der Armida alle Wunder hineinträume, die Tasso ersonnen hat. Das ist keine Anekdote bloss, sondern in anekdotischer Form das General-Recept, wie eine Landschaft gemalt werden muss. Erst die schaffende Seele hineingegossen in die Natur und das so gesiebte Bild herausgeholt — probatum est! Einer unserer Grössten, Hans Thoma, hat das in der naivsten Weise in seinem wunderhübschen «Hüter des Thals» zu Dresden, der als Ritter über der dämmerigen Thaltiefe Wache hält, handgreiflich gemacht. Wenn ein alter Düsseldorfer oder Münchener eine Landschaft zu malen hatte, dann bekneipte er sich erst an ihrer Stimmung; hernach

*Hubert Netzer.* Narziss

wurde immer etwas daraus, wenn auch die Technik noch so gering war. Die Modernen nehmen den umgekehrten Weg und kommen vor lauter Technik gar nicht erst in Stimmung, weil sie ihren Blüthenstaub vorher mit Schweiss verkleben. Darum gelingen so wenig gute Landschaften in der Gegenwart. Haider, der es wie Thoma und die Alten macht, kriegt trotz seiner spitzen und trockenen wie trüben Ausführung die einmal in seinem Innern kräftig klingende Stimmung gar nicht todt, so dass man angesichts seiner, in Bezug auf das bedeckte Wetter gewiss nicht verlockenden Landschaften gleich etwas von deutscher Wald- und Wander-Sehnsucht spürt; — Egger-Lienz dagegen, der Moderne, kommt überhaupt nicht zur Stimmung auf seinem «Feldsegen», weil ihm das eigentliche Motiv, die dämmerige Feierlichkeit einer Ackerfläche im Frühling, erst hinterher eingefallen ist. Auch Palmié gehört zu den Begnadeten, den Sonntagskindern, die mehr sehen als Andere und Kunst machen, weil sie es müssen. Wie rund, voll und stimmungstief kommt sein stilles Wasser- und Dorfidyll mit den alten Häusern heraus, — wie liebevoll sind die charakteristischen Einzelheiten beobachtet und in's Ganze hineingestimmt, — man mag gar nicht aufzählen, was Alles. Da hängt denn auch eine eigene Heimatlichkeit über dem Weltwinkel, und man meint immer, der Maler müsse etwas ganz Schönes hier erlebt haben, so dass die Erinnerung jedem Pinselstrich eine besondere Weihe gab. Dies Plus an Seele über dem Technischen der Malerei, das sie erst zur Kunst macht, spürt man auch trotz einiger vorhandener Manier in den fein abgestimmten Kleinidyllen von Kubierschky — dem Isararm, der gutgesehenen Schneelandschaft mit Dorf, die zart wie ein Storm'sches Gedicht wirken. Nach der koloristischen Seite interessant sind die Stimmungslandschaften von Hugo König, neben dem Karl Voss, Schmitzberger, der sehr ungleiche Stilist Lugo, Völcker mit einer prächtig gemalten Parkwasserfläche in Bewegung, Orrin Peck mit einem sehr reizend gemalten Dorftheil, dessen warme Farbe nur durch die zu spitz behandelte Vordergrund-Vegetation beeinträchtigt wird, und dann Bürgel mit einem gross aufgefassten Weiher im Abendnebel sich bemerklich hervorheben. Ubbelohde, der durch die zarte Reinheit seiner Landschaften und seinen köstlichen Kolorismus sich schon einen Namen schuf, ist diesmal mit einem trübgefärbten Haidestück unbedeutend, was hoffentlich nur ein vorübergehender Missgriff ist. —

*Heinrich Waderé.* Grabdenkmal

[illegible] Frithjof Smith pinx.

Phot. F. Han[illegible]

Selig seid ihr Armen, denn das Reich Gottes ist euer!

*Sophie von Scheve.* Circe

Wie Palmié als Einzelner die Landschaftsseele sucht, so Modersohn mit seiner Worpsweder Schule. Nur ist Jener Poet, in seinen Manieren gesittet und von einer gewissen litterarischen Voreingenommenheit der Natur gegenüber, während die Worpsweder reines Malerblut haben und mit urwüchsiger Bauernderbheit die Formen und Farben sehen und Naturlaute stammeln. Man glaubt mitunter, dass sie den ungebrochenen wilden Blick der Urmenschen haben müssen. Einstweilen sind sie deshalb auch nur für Feinschmecker recht geniessbar, während die Masse dieser Art noch fremd gegenübersteht. Aber es scheint zu werden, wenn man das Reifen Modersohn's, Ende's, Overbeck's, Vogeler's von Jahr zu Jahr beobachtet. Diesmal hat der Erstere seine besten Sachen nach Berlin gegeben; sein «Mondaufgang» hierorts erreicht sie nicht. — —

Von den Thiermalern war Zügel einst Stilist von Adel, der um manches Schafbild seiner Hand einen wahren Märchenzauber wob. Dann ging er unter die Modernen, ohne bei seiner Eigenart wie viele Andere damit sich zu verlieren. Er verlor aber aus seinem Besitz an Fülle, Kraft, an Kunst und gewann dagegen an Charakteristik. Ich glaube, dass er damit sowenig gewonnen hat als das Publikum. Die Thierseele beim Leithund wie den harrenden Hammeln auf seinem heurigen Schafbild ist meisterhaft getroffen und Fell wie Fliesse virtuos gemalt, — wie auch die Tongebung von grosser Feinheit ihrerseits ist. Aber es sind zuviel Eigenschaften und es ist zu wenig Bild da; es fehlt diesem «uferlosen»

*Emilio Sala.* In Erwartung

*Giacomo Grosso.* Portrait

Kolorismus an Geschlossenheit, was wirklich schade ist. H. von Heyden, der auch Kolorist ist, zeigt auf seinem Truthahnhof lange nicht soviel Gabe der Charakteristik und Augenkraft wie Zügel, aber seine warme dunkle Farbe ist rhythmisch verarbeitet und abgewogen, es steht kein einzelner Ton hilflos da und das Bild wirkt deshalb sehr harmonisch.

So viel von der sehr sehenswerthen und im Ganzen erfreulichen deutschen Malerei des 1897er Glaspalastes. — — Mit der deutschen Bildhauerei war es von je und ist es noch, ein eigenes Ding. Bildnerei ist Formenkunst an sich, und die Form ist der schwächste Theil unseres nationalen Kunstgenies. Daher sich denn auch unser vielhundertjähriges festes Hängen am Vorbild der Antike, unsere ewige Unsicherheit in dieser Kunst erklärt. Haben wir doch nicht einen einwandfrei grossen Bildhauer hervorgebracht, — sind doch die Ansätze zu einem eigenen Stil fast einwirkungslos vorübergegangen, und schwebt doch gleichsam ein Verhängniss über jeden genialen Bildhauer, den wir hervorgebracht. Sie sind immer vor der vollen Reife abgetreten oder sonstwie nicht zur rechten Entwicklung gelangt. Verschollen als Mensch und Künstler ist der unbekannte Meister des Wechselburger Kruzifixes, — früh verdorben der Hauptmeister der märchenhaften Ahnengallerie in der Innsbrucker Hofkirche, Sesslschreiber, — gehemmt der grosse Andreas Schlüter, — eingeengt Peter Vischer und die Meister der Nürnberger Giesserplastik. Dahinter dann weiter nichts als endlose Versuche, die auf so ganz anderen Voraussetzungen der Rasse, des Zeitalters, der Religion und Moral, der gesammten Kultur beruhende antike Bildhauerei nachzuahmen. Auch der moderne Naturalismus hat hier versucht, umgestaltend einzugreifen, aber da er für unser Temperament ebenso unnatürlich wie das klassische Princip ist, hat er keine ernsthafte Ergebnisse zu verzeichnen, wenn ihm auch glückliche Griffe zuzugestehen sind. Auch der heurige

J. M. Tamburini pinx



Herbst.

Glaspalast zeigt einen solchen Meistergriff in Christoph Roth's Gruppe von einem Arbeiter-Elternpaar mit ihrem sterbenden Kind, die nicht nur dramatisch packt und ohne Sentimentalität herzhaft und stark empfunden ist, sondern auch im Aufbau, im Liniensystem und Umriss, in der frischen Formenbildung Bildhauer-Instinkte von Rasse offenbart. Unbeirrt von Tagesströmungen aber hat sich in aller Stille längst eine neue Stilrichtung in der deutschen Bildhauerei bemerkbar gemacht, die, mehr von der Renaissance als von der Antike angeregt, das Gewicht auf die geistige Bedeutung oder die Stimmung legt und eine damit zusammenhängende Formensprache, die mehr linearer Natur ist, sucht. Klinger mit seiner Salome und Kassandra, seinem jetzt weit über den bekannten ersten Entwurf hinaus reifenden Beethoven, der eben in seiner Leipziger Werkstatt wachsenden Kolossalfigur einer Muse, — die in Haltung und Schritt von einem sehr bedeutenden Gelungensein ist, — und mit einigen

*Giovanni Segantini.* Frühlingsdarstellung auf den Alpen

kleineren Werken; — Stuck mit seinem vielbewunderten Athleten; — der noch viel zu wenig gewürdigte und vom Staat leider in einer streng zu verurtheilenden Weise vernachlässigte Maison sind hier die Hauptmeister. Der leider auch im besten Schaffen dahingestorbene Toberentz in Berlin hatte sich längst diesen neuen Stilisten angeschlossen. Zu ihnen gehört auch in ganz selbstständiger Eigenart Strasser in Wien, der zwei Wagengruppen eines Antonius und einer Amazonenkönigin ausstellte. Die der Wiener Kunst eigene Grazie, der Sinn für das Elegante, geschmackvoll Durchgeführte, das Spielerische in der Verwendung zierlichen archäologischen Beiwerks giebt diesen durch und durch bildhauerischen Arbeiten eine seltene Gefälligkeit und Anmuth; sie müssen jedem sich für die Antike interessirenden Grundbesitzer begehrenswerth erscheinen. Einen vortheilhaften Kontrast hat der längst als Meister in solcher Kleinkunst bewährte Künstler dadurch hervorgerufen, dass er in den beiden

Figuren hässliche und gedunsene Typen verwendete, so dass kein Gefühl der Süsslichkeit aufkommt. Nach den Erfolgen dieser neuen Stilkünstler und parallel zur wachsenden Bewerthung der Phantasiethätigkeit in der Malerei ist eine stattliche Schule hier im Werden begriffen, wobei viel symbolistischer Unsinn neuester Mode und viel talentlose Coulissenreisserei mitunterläuft. Aber das Stilbedürfniss mehrt sich doch gerade wie in der Malerei, und die Nothwendigkeit soliden Könnens und des eindringlichen Gelernthabens scheint sich gottlob unter den jüngeren Künstlern bemerkbar zu machen. Als trefflich hervorheben möchte ich aus den Bildwerken der Gesammtausstellung eine ganz flächig und an den Schnittlinien sogar herb behandelte, aber sehr angenehme Mädchenbüste von Hermann Hahn, bei den Engländern in einer Büste des berühmten Präraphaeliten Watts ein Meisterwerk der reichbegabten Mrs. Cadwallader-Guild, sowie geistvoll aufgefasste, lebensvolle Büsten von Ford. Mehr im herkömmlichen Sinne vollendete Werke sind der als Brunnenfigur originell erfundene «Narziss» von Huber Netzer, Otto Lang's gross aufgefasste Gruppe: «Consummatum est» mit einem sehr schönen Umriss, — die mehr geschickte als kunstvolle Gruppe von Block mit einer Darstellung des kranken Kaisers Wilhelm I., welche wegen ihrer Sentimentalität rasch zur Volksthümlichkeit gelangt ist, und dann eine treffliche, geistreich und liebevoll durchgeführte Prinzregenten-Büste von Waderé.

* * *

Die Kunst der fremden Völker nimmt räumlich fast die Hälfte des Glaspalastes ein, — ein Zeichen, wie sehr allerwärts der gastliche Boden Münchens dem von Berlin vorgezogen wird, dessen glänzendste Internationale kaum so reich beschickt war. Einzelne Säle, wie der englische und der ungarische, der amerikanische, haben ihre besondere Anziehungskraft durch einzelne Erscheinungen, aber eine besondere Höhe ist diesmal nirgends festzustellen.

*Egisto Lancerotto.* Gärtner-Idyll

Bei den *Italienern* überwiegt das Sittenstück. Es ist viel Kunsthandelwaare von bestechender Geschicklichkeit da, aber man vermisst einen grossen Zug. Bemerklich ist die unbedingte Herrschaft einer allerdings sehr besonnen verwendeten und von Theoriefexerei freien Freilichtmalerei, wie auch ein natürliches Maassgefühl überall hervorsticht. Dall' Oca's sehr gut gemaltes Beleuchtungstück: ein Streifen Sonne zwischen zwei Schattenstreifen auf der Parkwiese mit Ammen und spielenden Kindern, ist schon bekannt und hat diesmal nur eine sehr gefährliche Nebenbuhlerschaft in dem gleichen Thema von Segantini gekriegt, das von einem Schafstall aus gesehen ist. Hier wie auch in einigen anderen Bildern des einsamen Malers, der Naturmensch und in seiner originellen Spachteltechnik Tifteler zugleich

Hans Temple pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

Ein Festtag bei Professor von Zumbusch.

Ed Veith pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

Vorüber.

*François Miralles.* Fischerquai

ist, erquickt man sich wieder wie immer bei ihm an einer würzigen Naturauffassung, die etwas Imponirendes hat.

Noch geschickter aber mit geringerem, oder richtiger nur ganz ausnahmsweise vorhandenem Naturgefühl, stellen sich die heutigen *Spanier* dar. Sie sind die geborenen Faiseurs von unendlicher Geduld des Durchbildens, und ihren Pradilla, Gallegos, Benlliure, Barbasan, Fabrès, Salinas haben in Bezug auf die durchtriebenste Klein- und Atelier-Malerei die anderen Völker nichts an die Seite zu stellen. Sie sind dabei von feinem Farbengeschmack. Wo sie einmal ins Grosse gehen, da vergreifen sie sich leicht wie Munoz-Degrain mit seiner bizarren Styx-Darstellung. Glücklicher und anmuthiger sind die Sittenstücke von Miralles und charakteristisch die Bildnisse von Martinez-Cubells. Der gährende Most unter ihnen scheint mir der junge Fortuny zu sein. Seine Blumenmädchen aus dem II. Parsifal-Akt sind in ihrer grellen Färbung und der übertriebenen Bewegung freilich nur voll Talent und nicht mehr als eine Dekoration, in der zudem die romanische Auffassung einer deutschen Dichtung für uns nicht recht schmackhaft ist. Aber sein ebenso in Tempera gemalter Frauenkopf: «Namenlos» ist mit dem Kontrast von Blond und Grün und der koloristischen Verarbeitung so fabelhaft gut, so giorgionesk, dass man dem Maler sehr viel zutrauen muss. Es ist also ausser Watts noch einer vorhanden, der so etwas zu Stande bekommt.

Von den *Franzosen* ist im Besonderen diesmal so wenig als in den letzten Jahren zu sagen, und auch der *slavische* Saal enthält nichts von hoher Bedeutung. Ein etwas hartgemaltes Sittenstück von Munkaczy, von Lynais ein ungeschminkt solides Familienbildniss wären zu nennen. Sehr interessant, wenn auch malerisch nicht ganz auf des Künstlers Höhe ist Roubaud's Episode aus dem Russisch-Persischen Krieg von 1805. Eine zurückgeworfene und hart

*Léon Abry.* Vertrauliche Mittheilungen

von Uebermacht bedrängte russische Abtheilung von Infanterie und Artillerie ist durch einen tiefen Graben am Entrinnen gehindert. Rasch haben sich Freiwillige dem ruhmlosen Heldenthum einer gering geachteten Todesart geopfert, indem sie sich in den Graben warfen und mit ihren Leibern eine lebendige Brücke für ihre Kameraden, für Pferde und Geschütze bilden. Das ist anschaulich und mit treffender Betonung des Ungewöhnlichen in diesem Vorgang geschildert.

*Jenny Tvermoes.* Die Frostige

In dem kleinen Saal der *Ungarn* ist überraschend viel des Guten vorhanden. Benczur's riesige «Eroberung von Ofen im Jahre 1686» ist allerdings keine stilistisch freie Schöpfung, vielmehr ein ausgewachsener Spätling der Pilotyschule mit aller Vorliebe derselben für dekorative Massenentfaltung und Wirkung durch Nebensächlichkeiten. Die bunte Härte des Kolorits, der Mangel an richtigem Licht und Luft sind dazu störend für heutige Augen. Aber eine greifbare Sicherheit der Wirkung ist doch da und man muss das Können des Künstlers schliesslich wie seinen Fleiss achten, auch wenn man sich nicht für das Werk erwärmen kann. Ebenso geht es dem Beschauer mit einer anderen Malerei von Csók, welche — in der Stoffwahl nicht gerade von Geschmack — eine Greuelgeschichte der irrsinnig gewesenen Elisabeth Báthori in breitem Lapidarstil erzählt. Dagegen Margitay's Sittenstück «Nach dem Duell» — die Wirkung einer Todesnachricht in einer vornehmen Familie — und eine Wiederholung von Munkaczy's berühmten Bilde: «Vor der Hinrichtung», das noch die ernsthaften Malereigenschaften seiner Vergangenheit offenbart, sind hervorzuhebende Stücke. Für mich überraschend und der Vorzug dieser Abtheilung sind eine stattliche Reihe ausgezeichneter Bildnisse. Ungarn besitzt in Paczka, Lotz, Halmi, dem längst berühmten Horowitz, Karlowszky, Laszló, Ferraris, Knopp, der eine bildnissmässige Hl. Cäcilie ausstellte, Portraitdarsteller von hohem Rang, was auswärts nicht so sehr auffällt, weil diese Künstler in ganz Europa verstreut leben.

Das *belgische* Volk ist ein aus Franzosen, Wallonen, Holländern zusammengesetztes Mischvolk, dessen Künstler je nach ihrer Abstammung den nationalen Stil ihres Menschenschlags vertreten. Im Ausland nämlich ist das anders wie bei uns, da nutzt jeder seine natürlichen Eigenschaften aus, hat das Selbstvertrauen derselben und infolgedessen eine nationale Eigenkraft. Man sieht, dass die Sitten anderswo anders und in diesem Fall gewiss besser sind. Der belgische Saal macht von dieser Zusammensetzung einen bunten und vielartigen Eindruck, bei dem ein achtbares Wissen sich hervorkehrt. Besonders hervorheben möchte ich ein sehr fest und anmuthig durchgeführtes Knabenbildniss des Räthselmenschen Khnopff, den ich hier zum ersten Mal als eigentlichen Bildnissmaler kennen lerne. —

A. Dall'Oca Bianca pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Lande

Wenn die paysage intime nicht in den Waldgründen von Fontainebleau erstanden wäre, so hätte dies in Holland, dessen atmosphärische Verhältnisse für die koloristische Landschaftsdarstellung so günstig sind, der Fall sein können. Die *Holländer* sind denn auch die Fortentwickeler und Erhalter dieser dort so natürlichen Theorie und beherrschen sie mit traditioneller Meisterschaft. Sie sind eminente Techniker, diese Leute von Holland, — sie sind alle ein wenig manierirt, aber alle reich an zartem Seelenleben, die feinsten Tonfühler und in ihrem Wirklichkeitssinn von sorgfältig erzogenem Geschmack überwacht. Die rohe Entartung kommt darum auch nicht oft bei ihnen vor. Es ist eine demokratische Gleichheit der Leistung unter ihnen und eine gesittete Abgemessenheit. Sie haben scheinbar eine natürliche Kollegialität untereinander und sitzen reinlich und friedlich in einer beinahe fraulichen Anmuth beieinander. Sie haben alle ihre besondere Eigenart und doch ist der Zusammenklang ein ganz harmonischer. So ist's mit ter Meulen, de Bock, Klinkenberg, dem diesmal besonders guten Tholen, so der ganz tonige Israels und Zwart, der ein derber Schwarzmaler ist und dabei die zarteste Luftstufung zu treffen versteht. Nur Luyten, der in den letzten Jahren viel von seiner Frische verlor, und Struys fallen heraus, da ihre Kunst einen flämischen Charakter trägt. Die jedesmalige Wonne dieser Abtheilung aber ist ein in Holland angesiedelter Malaye, nämlich Toorop. Er treibt linearen Symbolismus derart, dass er laut gedruckter tiefsinniger Erklärungen durch das Liniengewebe phantastischer Gestalten Seelenregungen, Begriffe, Eigenschaften andeutet und zwar so, wie man in medicinisch-physiologischen Leitfäden Arterien und Nervenstränge graphisch in ihrer Anordnung und Thätigkeit veranschaulicht sieht. Auch seine diesmalige «Sphinx» ist also! Ist die Methode schon verdreht, so ist sie doch mit Ernst und nicht ohne Geist gehandhabt, was mir eine bedauerliche Verschwendung erscheint. Toorop ist für die Kunst der Gegenwart höchstens psychologisch interessant, — aber wer weiss: bei dem augenscheinlichen Abgewirthschaftethaben der zeitgenössischen Konzertmalerei und dem Umstand, dass seine verzwickte Art zuerst viel besprochen ist, wird er vielleicht schon nächsten Sommer als Schildhalter einer «allerneusten» Richtung ausgerufen, sintemal der schöne Zweck des Aufsehenmachens bei den Strebern alle Mittel heiligt. —

*Mariano Fortuny.* Namenlos

An schlichtem Natursinn und stiller Liebe zur Heimat, an eigenartiger Abgeschlossenheit den Holländern ähnlich sind die *Schotten*. Sie stellten einst ihre Haupttrümpfe mit einem Male aus und wurden gepriesen, gefeiert und nachgeahmt. Dann blieben sie auf der gleichen Höhe, ohne neue Schlager zu bringen, — da wurden sie von den Jüngsten noch ebenso nachgeahmt, aber sie werden seitdem mit Inbrunst gelästert. Das ist alltäglich im «Modejargon» der Gegenwart. Die Schotten sind keines von den eigentlich kunstbildenden Völkern; ihre Grösse ist ihr Natursinn, ist der eigenthümliche Blick in die Welt, welcher derjenige der jugendlichen Völker ist, und jener mystisch-versunkene Zug, der eine Begleiterscheinung zu dem angeblich sehr häufig unter ihnen vorkommenden zweiten Gesicht ist. Sie haben eine ganz eigenthümliche Farbensprache für diese Art gefunden und zur Reife gebracht, die der prophetisch-verworrenen Wortlyrik ihres Ossian gleicht. Das ist alles; das ist in seiner Jugendlichkeit berauschend für Völker und Zeiten, an denen der Verfall nagt, aber zukunftsmächtig ist solche Kunst ihrer Art nach nicht. Man thut ihr Gewalt an, erwartet man das. Diese stillen Leute ziehen mit ihrer Palette wie einst die Barden mit der Harfe durch ihr wildschönes Land und wo es ihnen gefällt, da sitzen sie nieder und schauen farbenmischend und träumend hinaus und malen, wenn's Herz überquillt, ohne die seelenmordende Berechnung zu kennen Kann ein Shaw, Macaulay-Stevenson, ein Walton, Spence, kann ein so köstlicher Farbenmusiker wie Hamilton anders geschaffen haben? Was soll dabei der Vorwurf der Manier? Der Volkston bei jungen Völkern hat immer Manier und im schönsten Sinne Volkskunst ist die schottische. Fehlt ihr doch auch wie jeder jugendlichen Volkskunst die Durchgeistigung und der höhere Rapport zwischen Kreatur und Kreatur fast ganz, ohne dass die reizvolle Koloristik dies merken lässt. Dafür ist ein bestechendes Bild von Lochhead typisch: Wasser, Wiese, Blumen, vier Jungfrauen, die wie Puppen gebildet sind und bloss die Tugend ihrer Knospentage haben; aber er wirkt damit wie ein prächtiger Feldblumenstrauss, — und der symbolisirt die ganze schottische Kunst.

*G. M. Stevens.* König Harald Harfagar

Die *Amerikaner* gleichen den Schotten darin, dass sie erst in neuester Zeit Kunst bilden, ohne eine nationale Tradition von Belang zu besitzen. Nur haben sie die Münchner und Pariser Schule besucht, was ihre Natur band. Sie sind weder Träumer noch Schwärmer, noch Geistmenschen, aber

J. E. Christie pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Vanity fair.

Adolf Stäbli pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München.

Ueberschwemmung bei Abenddämmerung.

*John Lochhead.* Bei den Bänken und den Heckenreihen Blumen pflückend

sie fassen herzhaft zu und ihr ganzes Ringen nach Selbstständigkeit geht noch auf Kulturverfeinerung. Melchers ist so aus einem brutalen Naturalisten in 6—7 Jahren der vornehmste Naturstilist und an keuschem Adel ein anderer Dagnan-Bouveret geworden. Seine Bilder sind nicht sehr auffällig; wer nicht Kenner ist, sieht gar nicht, wie gross das Naturstudium war, denn sein glatter, schöner, reingestimmter Ton, der kühne Kontraste ohne jede Koketterie wagt, nimmt ganz gefangen. Sein sehniger Fechter, die zweimal behandelte junge Fischerfrau mit dem Kind und seine St. Gudula, die Fischerheilige, zeigen es. Er setzte im letzteren Fall ein stilles, anmuthiges Fischerkind auf dem Plan vor einer alten Stadt zu Thron und gab ihm einen Heiligenschein. Das ist die primitivste Idealisirung und eine echt amerikanische, an die man glaubt, weil jede Linie und jeder Farbton von Künstlerandacht spricht. So glaubt man auch an die strenger gezeichnete und kühler gemalte Hirtin des sehr vornehmen Sprague-Pearce, der beinahe denselben Gegenstand — Hirtenmädchen mit Schafherde auf dem Dorfanger — im Vorjahr in Berlin als «H. Genoveva» ausstellte. Rühmenswerth sind auch die farbig mildgedämpften «Hexen» des Mac

*Harrington Mann.* Mädchenkopf

Ewen und nur die neuen Beleuchtungsstudien von Harrison mit und ohne Badende am dämmerigen Waldteich sind diesmal besser empfunden als gesehen.

Die Museen und Italien haben der Kunst von *Alt-England*, die eine Kunst historischer Bildung und entwickelten Geschmacks ist, den eigenen Ton gegeben. Hat sich doch auch die interessanteste Schule Englands, die Präraphaeliten, den Kriegsnamen aus dem italienischen Quattrocento geholt. Die englische Kunst in ihrem Besten hat einen archäologischen Zug, dem freilich eine spürbare Scheu vor der Natur als Warnerin die Waage hält. Gerade der Präraphaelitismus kommt diesmal im Glaspalast zum Hauptwort. Wer das unvergessliche Kunstereigniss der Watts-Ausstellung an gleicher Stelle vor drei Jahren erlebte, den wird freilich diese Allegorie des «Allesdurchdringenden» trotz ihrer geistigen Rasse mit der fahlen archaisirenden Färbung weniger anziehen als das weiche, sehr empfundene Herrenbildniss desselben Meisters, dessen Erscheinung mit dem habichtartigen Denkertypus uns in dem gleichen Saal die schon erwähnte Büste von Mrs. Guild zeigt. Ebenso hat wesentlich geschichtlichen Werth ein einfarbiges Bild des jungverstorbenen Mitgründers der Präraphaelitenschule, Dante Gabriel Rossetti, von dessen idealzarter Kunst man sich aus diesem socialen Sittenstück: «Gefunden» mit seiner herbrohen Eckigkeit keine gute Vorstellung machen kann. Ihr stehen nach dem Gegenstand wie der Malweise zwei kleine Tafeln von des Künstlers Tochter hierorts viel näher.

*Edmond de Pury.* Venetianische Schifferin

Ein Stück Jugend der Schule aber steckt vollgültig in den sieben Bildern von Burne-Jones, welche die «Legende vom H. Georg und dem Drachen» in der strengen und ungefügen Weise der frühflorentiner Kunst schildern. Es ist mehr litterarische als malerische Entwicklung im Fortschritt der Legende und viel mehr herzpochende Empfindung und Glaubenseinfalt als Fähigkeit des Ausdrucks vorhanden. Aber daran liegt die Wirkung. Hier stammelt der Künstler ergriffen von seinen Eingebungen mit der Priesterweihe der echten Kunst Prophetenworte, die wenig und darum Alles sagen; man studirt sie nie aus und findet immer neue Auslegung; man achtet der veralteten Sprache gar

nicht mehr, weil man das Allgemein-Menschliche darin sogleich versteht. — Auch die Radirungen von Strang, die in schabkunstartiger Technik Natur und Phantasie zusammenbringen und halb an Klinger, halb an Millet mahnen, ohne dass sie davon abhängig wären, sind zu nennen, und dazu wegen der malerischen Tonbehandlung der Mann mit dem gelben Handschuh von Shannon. Die diesjährigen Herkomer's dagegen sind vornehm wie immer, aber etwas spröde und hart. —

*Josef Kinzel.* Politiker

Von den *Oesterreichern* ist diesmal nicht viel zu sagen. Sie haben die übliche hübsche Technik, nette Einfälle, wenn auch ohne Witz, eine geschmackvolle, zierliche, geschickte Ausführung und wirken damit sicher, wo sie hängen. Aber es fehlt Grösse, frisches Blut und Kraft, — sie sind alle so sanft und ziehen entwickelungslos dahin oder versanden allmählich wie der einst so glänzende Hirschl. Man täuscht sich über dies thatlose Stehenbleiben an der Donau nicht, aber die Versuche Klinger, Stuck und Prell dorthin unter glänzenden Bedingungen zu ziehen, misslangen, weil jeder ernsthaft Wollende die entnervende Luft der Phäakenstadt scheut. Es fehlt an kräftigen Naturen dort, es fehlt auch an zielklarer und energischer Kritik zur Aufklärung. Ausser einer neuen, etwas matter diesmal gemalten Bildhauer-Werkstatt von Temple, einem Stillleben von Schödl ist nur eine Kleinmalerei aus dem altjüdischen Leben von Kaufmann eine wirklich fertige Arbeit, neben denen allenfalls noch ein gutes Stimmungsbild «Vorüber» von Veith zu nennen ist; ich möchte mich mit diesen Namen begnügen. —

*Adolf Fényes.* Tratsch

Wieviel überschüssige Kraft hat im Vergleich dazu schliesslich die kleine *Schweiz*. Die bizarre Phantasie des nur leicht und roh färbenden Zeichners Hodler, sein Formensinn zeugen davon. Auf dem einen seiner absonderlichen Werke stellt er ungefüge schlafende Menschen und Paare in guten Akten dar. Ein Kerl, auf dessen Herzgrube eine verhüllte Gestalt als Alb hockt, richtet sich ängstlich auf. Das Bild ist «Schlaf» genannt. Uebt der Künstler die richtige Selbstzucht, dann kann etwas

daraus werden. Zwei prächtig aufgebaute Landschaften von Stäbli mit tiefer und kräftiger Färbung und vollem Naturpulsschlag, — ein Mädchenbildniss von Giron und das in Holbein's Weise durch solide Klarheit wirkende Selbstbildniss der Malerin Roederstein sind weitere Kraftproben. Aber ohne Böcklin fehlte der Schweizer Kunst das Gewürz. Mit seinen steigenden Bilderpreisen tauchen immer neue und ältere Bilder auf, — bald wird man bei seinen Schulzeichnungsheften angelangt sein. Bekannt ist sein prächtiger Gottvater auf dem nicht ganz gelungenen Adambilde; auch sein «Abenteurer», der als Figur viel schöner wie die Landschaft ist. Ganz herrlich ist hier nur die echtböcklinische Erfindung der «Meeresbrandung» mit der broncefarbenen Tongebung. Ihre Traumkunst tritt uns auch schon in den frühsten Tafeln entgegen, bei denen man in dem warm-düsteren, sehr reizvoll gestimmten Kolorit die französische Schule erkennt. Auch die Vorwürfe des «Astolf», des «Charon» u. s. w. sind schon originell böcklinisch. Bei diesen Bildern hat Böcklin gehungert und das lange noch hinterher. Aber er ist als «Zeitseele» sicher durch den ärgsten Widerstand zur Weltberühmtheit gewachsen und heute ragt er inmitten seiner mächtigen Sprossen Klinger, Thoma, Stuck als Wahrzeichen einer längst begonnen habenden Epoche! . . . In hoc signo vinces, — sinkendes Jahrhundert!

*Arthur Ferraris.* Portrait

*Ignaer Ujváry.* Maria